افتتاحية

عندما صرخ جان بول سارتر في جلسة علنية سنة 1969 «ماذا بوسع كتاب ما أن يفعل إزاء موت طفل» معلنا بذلك رجوعه عن فكرة الإلتزام في الأدب التي نادى بها في كتابه «ما هو الأدب» الصادر سنة 1947، إنما كان يعبّر عما وصلته أوروبا عموما وفرنسا بشكل خاص بعد احداث ماي 1968 من قرف من السياسة ومشاكلها. كان يعبّر آنذاك عن حركة الشباب الثائر على النمطية وعلى الإستلاب ويدعو بالتالي إلى إعادة الإعتبار الى جمالية الكتابة وأدبيتها لأن النوايا وحدها لا يمكن ان تصنع فنّا راقيا.

بعيدا عن هذا الإنقلاب والتحول الجذري نقول إن ما يحدث في تونس وفي الوطن العربي من محاولة لزعزعة الإستقرار وإحلال الفكر الظلامي محل الفكر المتنور يدعونا الى التمسك بالوظيفة الإيديولوجية للأدب والفن عموما لكن في مفهومها الواسع الذي يحل إيديولوجية الوطن محل النظرة الضيّقة ونظرية العقل محلّ الأفكار المهترئة.

ونحن في مجلة «المسار» بعد أن تجاوزنا مرحلة وضع الركائز نعتقد أن الأدباء والمبدعين في تونس اصبحوا يمتلكون فضاء متميّزا بدأ يأخذ مكانه خاصة في قلوبهم لأنه فضاء يعبّر عن طموحاتهم ويعكس تطلعاتهم.

ولا شك أن ما أنجز إلى حدّ الآن يعدّ خطوة مهمّة إذ تحـول الحلم إلى حقيقة وأصبحت مجلة «المسار» واحـدة من أهم المجـلات المختصـة في تونس ولعلها بدأت تتبوّأ مثـل هـذه المكـانـة بين المجـلات العـربيـة المماثلة.

غير أننا ما زلنا نعتقد أن مرحلة التركيز لا بد أن تتلوها مرحلة أهمّ يكون فيها التطوير والإستمرارية الهاجس الأول. وهو هاجس يسكننا منذ أن فكرنـا في بعث المجلـة، فنحن لا نـرضى بمجـرد فضـاء عـاديّ للكتابة وإنما نرمي الى أن تتحول «المسـار» الى منبر للخلق والإضـافـة وإلى حيّز تتقابل فيه الآراء والأفكار من أجل كتـابـة أجمـل ومن أجـل إبداع يخرج عن المألوف ومن أجل نصوص تسهم في دفع مسيرة الأدب العربي وتفتح للمثقف كاتبا ومبدعـا جسـورا جـديـدة مـع مجتمعـه المتحول.

هذه الطموحات كبيرة لذلك فإنها لن تتحقق إلا بتظافر جهود الكتاب والتفافهم حول المجلة التي تدعوهم الى صفحاتها وهي تخرج في عددها العاشر هذا.

وستزداد هذه الطموحات رسوخا وإشعاعا عنـدمـا يتمّ رواج هـذه الصـّفحات بما تحمل من معاناة ومغامرة ومثـابـرة. وهـل رواج يتمّ بدون ان يضمنه من كانوا في طليعـة المنتفعين بـه أي الكتـاب أنفسهم والنقّـاد والقرّاء ؟.

«المسار»

رأي

القصّة والوسائل السمعية والبصرية

يوسف عبد العاطي

«الأسلوب التعبيري لا ينفصل عن المعنى بوجه من الوجوه إذا أخذنا المعنى بمدلوله الواسع وهو الذي قسمه الناقد ريتشاردز إلى أربعة أقسام وهي: المعنى والإحساس والإيقاع والقصد. فالأحساس هو موقف الكاتب من المعنى الذي يريد نقله والإيقاع هو وسيلته إلى الاتصال بالقارىء والقصد هو الغاية التي يسعى إلى بلوغها » (1).

إذا انطلقنا من هذا التعريف الذي وضعه صاحب الكتاب للتعبير عن فن القصة، نلاحظ َأنه يمكننا الارتكاز على نفس التعريف بالنسبة لبقية الفنون الأخرى دون أن يفقد هذا التعريف مدلوله، وإذا استنتجنا ملاحظة هذا فإنما هي الصلّة الوثيقة الموجودة بين كل الفنون، وأؤكد هنا أنني لا أعني الفنانين بل الفن.

إذن نلاحظ منذ البداية هذه الصلّة، وسأحاول بلورتها أكثر من خلال بعض النماذج الحيّة. وقبل البدء في هذا سأحاول تحديد الفنان من وجهة نظري :

ـ هل هو الشاعر ؟

ـ هل هو الرسام ؟

ـ هل...؟ هل...؟ هل.

قد يجيب واحد فيقول : انه الشاعر لأنه الإنسان الذي يتفاعل أكثر من غيره مع بقية المخلوقات نظرا لقدرته على تبليغ ما يختلج في صدر الآخرين، هذا إذا سلمنا بأن الكلام هو الشيء الذي يربطنا مع بقية المحيطين بنا بصفة عامة والمجتمع بصفة خاصّة وأيضا إذا اعتبرنا أن الشعر هو أكثر الفنون تحريكا لدواخل «المتلقي» نظرا لما يمتاز به من رقة في الألفاظ التي يستعملها أثناء عملية الكتابة.

وقد يجيب آخر فيقول : إنه المسرحي أو العملية المسرحية، ويركز جوابه هذا على القول الذي مفاده أن المسرح هو عملية الخلق الفني الكاملة أو المتكاملة. ففي المسرح نجد الفضاء ! الركح ! المكان ! مكان تصوير الأحداث الشيء الذي تفتقده كل الفنون الأخرى ما عدا السينما طبعا والتي تفتقد إلى عملية التفاعل المباشر بين الممثل «الفنان» والجمهور «المتلقي».

والأكيد من كل هذا أننا بهذه التعريفات وغيرها سنجد أن كل واحد في ميدانه سيدافع

عن فنه ولذلك يجيد كل واحد عن السؤال. وللإبتعاد عن كل هذه المتاهات أقول في تعريف شخصي لي : **إن الفنان هو ذلك الإنسان العادي جدا إلى حدّ الغربة»** والغربة هنا لا تعني غربة المكان.

بعد هذه المقدمة سأحاول الدخول في الموضوع فأبين أنه ممكن جدا استغلال القصة في الوسائل السمعية ـ البصرية والتلفزة والمسرح إلى غير ذلك. فالقصّة كما عرفها الدكتور محمد يوسف نجم هي : «مجموعة الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة تتعلق بشخصيات انسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصّة متفاوتا من حيث التأثر والتأثير.»(1) هذا تعريف عام للقصّة لكن إذا حاولنا التثبت في الفنيات التي يستعملها الكاتب لتبليغ ما يريده نستطيع أن نرسم القصة على لوحة أولى نصورها في شريط.

القصة والسينما :

ففي السينما وحين يريد السينمائي ادانة مشهدها يصوره من فوق (Plongé). نجد أن الكاتب يستعمل ذلك بالضمائر فهو حين يريد الإدانة يستعمل ضمير المخاطب (أنت).

وما إلى ذلك من تقنيات التصوير : Travelling arrière ــ وهذا يتلخص في أن تحاصر الصورة أو الكاميرا الممثل بينما تكون صورة هذا الأخير بل أن يكون الممثل يتأخر.

Travelling avant = الممثل يتقدم والكاميرا تتأخر.

Contre plongé = تصوير الممثل من تحت لإظهاره في موقف الرفعة والعلو. وهذا يستعمل في تصوير صومعة الجامع مثلا.

ولإستغلال كلّ هذه الفنيات وغيرها يلجأ الكاتب إلى تغيير الضمائر فحين يستعمل الكاتب ضمير المتكلم يجد السينمائي نفسه ملزما لتبليغ ما في القصّة إلى استعمال فنيات معيّنة في التصوير.

هذا في تعامل السينمائي مع الأثر الأدبي. أما في المنحى المعاكس فإننا نلاحظ أن أغلب الكتاب قد استغلوا استغلالا كبيرا فنيات التصوير السينمائي حتى نخال أنفسنا في أغلب الأحيان أننا نشاهد مشهدا سينمائيا ولا نقرؤه. والمثال الذي يحضرني هو رقصة الخنجر لدى حنامينة في روايته الشمس في يوم غائم».

وأظن أن هذا يعود إلى تركيز الكاتب على بعض الجزئيات التي تصور من تحركها صورة وبالتالي ولدّت في داخلنا هذه الجزئيات حاسة داخلية بموجبها نركب الصور في ذاكرتنا لنعرضها أمامنا عوضا عن الكلمات المرسومة أمامنا على الورق.

«تلك العجوز التي كانت تجلس قرب السياج، سياج حديقة البلدية ـ أقصد ـ صنعوه على طول ثلاثين مترا وعلى عرض عشرين مترا من الحديد السميك الصلب؛ الثقيل القوي المنيع؛ وعلى ارتفاع أربعة أمتار وخمسين سنتمترا عن سطح الأرض، لا زيادة ولا نقصان. وجعلوا أعمدة السياج كأسنة رماح قائمة على رأسها موجهة نحو السماء ودهنوا تيجانها بماء الذهب ورسموا بين العمود والعمود مسافة عشر سنتمترا فقط لا غير؛هكذا على عرض عشرين مترا.أما الباب الحديدي فلا يرى ولعله لم يُبْن من يعلم؟»(3).

نلاحظ من خلال هذه الفقرة أن الكاتب حاول أن يدقق قدر الامكان على الصورة

وإعطائها كل الجوانب التي تتطلبها لإظهارها في لوحة أو في مشهد سينمائي. وقد يتبادر إلى الذهن في أول وهلة أن الصورة قد تمت أو رسمت أمام أعيننا من الكلمات والألفاظ المرسومة على الورق بينما الحقيقة هي أن هذه الصورة قد رسمت أمامنا خلال هذه الكلمات التي حركت في داخلنا حاسة كانت خامدة أمام عملية القراءة لأنها لا تتطلب ذلك. لكن التدقيق على الكلمات من الكاتب حركها وجعلها تقوم بعملية التصوير فصرنا نرى الصورة أمامنا والحال أننا نقرأ ولسنا أمام لوحة أو في قاعة سينما.

وسأحاول أن أتحد عن جانب فني آخر نجده في القصّة كما نجده في السينما وأعني بذلك :

Gros plan = تملأ الشاشة بصورة ممثل واحد مثلا.

Plan large = يصور الممثل مع جماعة عامة دون التركيز عليه.

نجد هذا في القصة مثلا حين يريد الكاتب التركيز على شخصية معيّنة فيسلط عليها كل الأضواء باظهار كل بواطنها وجزئياتها مهملا بذلك جوانب أخرى لا تقل أهمية.

وحين يتحدث الكاتب عن حريق في منزل مثلا شب فجأة بدون أن يتفطن إليه أحدّ بينما كانت قطة تموء، ويتفطن في النهاية مَنْ في المنزل إلى نشوب الحريق فيهرعون ويفزعون ويحاولون إخماده ويشرعون في ذلك ويتركهم الكاتب كذلك ليركز على القطة التي كانت تموء لأن صغارها كانوا داخل المكان الذي شبّ فيه الحريق فتبدأ في انقاذهم وحدها بابعادهم عن ذلك المكان.

نلاحظ من خلال هذا التركيب للفقرة القصصية أن الكاتب قد انطلق من مشهد عام (Plan large) المنزل وهو يحترق إلى مشهد خاص (Gros plan) القطة في هذا الحريق. ونجد نفس هذه التقنية في المسرح. وسأحاول توضيح ذلك بعد قليل. ونلاحظ مما سبق أن كل التقنيات المستعملة لتبليغ الفكرة هي في النهاية واحدة ويبقى الفارق فقط في التعبير عنها بل كيفية استعمالها. وتبقى مسألة دفع الصورة أو الأحداث إلى الأمام هي السؤال. فإذا أخذنا بعين الإعتبار أهمية الصورة في العمل القصصي نجد أن الكاتب سيكون مضطرا إلى استغلال بعض التقنيات الأخرى ليدفع الصورة التي وضعها بأحداث قصته إلى الأمام زمنيا. وأظن أنّ استعمال ضمير المتكلم هو من أهمها يساعدنا على ذلك لانه حين تكون الشخصية في الكتاب تتحدث بلسانها تساعد الكاتب على الظهور متى أراد بدون أن يكون تدخله ركيكا مباشرا يشعرنا بالخطاب.

«وحين يروي الحكاية بنفسه فإن هذه الحقيقة من شأنها أن تؤدي خدمة بأن تدفع القصة إلى الأمام وأن الشخص الأول سيتحدث بشكل غير مترابط وسيقص علينا قصة مكونة من عدّة شطايا. ثمّ يعمد إلى الصاقها بطراز معيّن كوحدة منفردة»[4].

نلاحظ من خلال هذا القول أن الضمير بصفة عامة له من الأهمية الشيء الكثير والذي لا يستطيع استغلاله غير الكاتب إلا بأدوات أخرى تفوق استعمال الضمير كلفة من حيث عنصر الزمن مثلا.

أي إن استعمال ضمير المتكلم وهذا اختيار فني منذ بداية كتابة الأثر يختاره الكاتب ولا يتطلب منه الا التحكم فيه وهو يكتب، بينما يتطلب لتبليغ هذه الفكرة مثلا إنارة معيّنة وألوانا معيّنة ومناظر وملابس وموسيقى معيّنة وغيرها إذ نلاحظ أنه متى يتم اللقاء بين الكاتب والسينمائي والممثل وغيرهم باستطاعتنا أن نحصل على عمل متكامل ومنسق.

المسرح والقصة :

العلاقة بين هذين الفنين قديمة وعريقة فإذا اعتبرنا أن كل عمل مسرحي هو في بدايته حكاية عرفنا سرّ هذه العلاقة. وإذا أعتبرنا أكثر من ذلك أن المسرحي هو أيضا مثل الكاتب والسينمائي له ما يختلج في داخله ويريد التعبير عنه بأدواته التي يمتلكها لعرفنا سرّ الطلاق الحاصل بينهما اليوم.

ويحلل المسرحي حديثه هذا بسؤال : لماذا لا يستعمل الكاتب أدواتي ليعبر عما في داخله ؟ فمثلما أن لديه ما يريد تبليغه أيضا لدي ما أريد تبليغه؛ لأن العمل المسرحي الذي يرتكز على نص كتبه أحد الكتاب للمسرح هو في النهاية تتمه لما لم يستطع الكاتب كتابته بالقلم. وبذلك تكون عملية الخلق بالنسبة للمسرحي فيها من الاحتراز الشيء الكثير لأنه أتم عملا ناقصا ولم ينتج. وإذا سلمنا بهذا الرأي نرى ان العمل المسرحي يمكنه التلاقح مع القصّة لإنتاج عمل مسرحي بعيد عن القيود.

وغير ممكن للمسرحي أن يقدم ما عنده ويعبر عما في داخله إلا متى أخذ النص أي نصه كمنطلق ومسرحه كما يريد. لأن المسرحي ذلك الرجل بل الفنان الذي يظهر لنا على الركح تلك الجزئيات البسيطة التي نراها يوميا دون أن نعطيها اهتماما شأنه شأن كل الفنانين عامة. وسأحاول اظهار بعض الجوانب الفنية التي تلتقي فيها القصّة مع المسرح.

«ثم امتدت أيديهم في شبه دعاء وكانت التلفزة تصور شريطا تونسيا في حي تونسي. ورأى الأطفال أن التمثيل غير صحيح لم يكن واقعيا فدخل طفل في منطقة التصوير وبيده قطعة خبز أخذ يلوكها. اغتاظ المخرج فأخرجه من منطقة التصوير بعنف... لم يفهم... عاد إلى منطقة التصوير والخبز ما زال في يده. اغتاظ المخرج فأخرجه من منطقة التصوير بعنف.... لم يفهم... عاد الى منطقة التصوير والخبز ما زال في يده. اغتاظ المخرج إذا بالأطفال يدخلون بثيابهم الرثة التي تختلف عن ثياب الممثلين وانطلقوا يتراقصون ويغنون أغاني شجية تنفطر لها القلوب»[5].

إنني أتساءل لو لم نكن أمام كتاب بل أمام ركح كيف سنرى المشهد ؟ نلاحظ من خلال هذه الفقرة أن الكاتبة استغلت استغلالا محكما عنصر الإيماء. فالفقرة كلها تومىء بها إلى ذكر أمر آخر لم تذكره كتابة كما أنها استغلت المنظر العام كما ينبغي مع إيجاد الموسيقى في الوقت الذي أرادته ورأته مناسبا.

مثل هذه الفقرات كثيرة في عديد الكتب لكنها لم تجد من يضعها على الركح لتكتمل. كما نلاحظ أيضا أن الكاتبة استعملت في تقنياتها للكتابة المستويات الأربع التي تستعمل عادة في المسرح (Les 4 Plans). فالمستوى الأول تركته فارغا إلى أن وضعت فيه الأطفال وهم يغنون ويتراقصون. والمستوى الثاني وضعت فيه الأطفال وهم يشاهدون الممثلين. المستوى الثالث وضعت فيه الممثلين الذين لم يكن تمثيلهم واقعيا. والمستوى الرابع وضعت فيه المخرج.

وليس من السهل أبدا صياغة قصة لعمل مسرحي ما. لأن ذلك يتطلب منا عملية إنتاج مسرحي وليس تمثيل مسرحية؟ ففي عملية الإنتاج يصبح النص منطلقا وفي تلك الحالة فقط يمكننا استغلال القصّة في المسرح بل أقول تحويل القصة الى المسرح. فإذا صار النص منطلقا للعمل المسرحي ككل يصبح لزاما علينا أن نجعل من القصة الفاعل

الحقيقي في آدائنا للمسرحية وأوضح :

لكي تتم عملية تحويل القصّة إلى المسرح «يجب» (مع احتراز على هذه الكلمة لأنني لا أجد غيرها) أن ننفي على القصّة صبغة النص لنجعلها فوق الركح مجسمة أي أننا لا نبحث عن سبب تغيير الحوار الموجود في القصة مثلا بل نبحث عن العمل ككل هل تم تبليغه كما يجب أم لا ؟

القصة والتلفزة :

في بداية حديثي عن هذا الباب ألاحظ أن التلفزة الى حد اليوم لم تعتمد لغة خاصة فأدواتها مستمدة من السينما والمسرح والصورة الشمسية وغيرهم. فهي تتضمن مختلف أساليب الفنون الأخرى ولكنها منفصلة عن بعض غير متداخلة. عكس الكتابة القصصية التي تتداخل فيها كل الفنون كما أوضحت سالفا.

من خلال هذا التقديم ألاحظ أن القصّة قد تدعم التلفزة تدعيما كبيرا. فالقصّة تعتمد في نفس الوقت على الخطاب والصورة والحركة وهي تقريبا العناصر الثلاثة الأساسية التي تكون العمل التلفزي.

فمثلا لو حاولنا قراءة القصّة كما هي : أي كما توجد في الكتاب نصا قصصيا لأمكن للتلفزة استغلال زمن القراءة لتقديم بعض الصور التي يراها المخرج مناسبة لما يقرأ وبذلك تصبح لدينا قصة مصورة. هي ليست شريطا بالمعنى السينمائي ولا هي أيضا نص قصصي بالمعنى الخطابي. وبهذا يمكن للتلفزة أن تصنع لنفسها أشرطة من محض تقنياتها دون اللجوء إلى التقنيات السينمائية حتى تستقل بذاتها من ناحية الشكل الفني الذي تقدمه.

وألاحظ هنا أن هذه التجربة قد تمت بالتلفزة مع المخرج الراحل أبولبابة مرابط رحمه الله لكنها ماتت مع صاحبها. وقد يمكن الإعتماد على كتابه سيناريوهات تلفزية تستمد من خلال القصة لإنتاج شريط تلفزي وهذا سهل جدا لو وجدت العزيمة طبعا.

ما هو مستقبل القصّة ؟

من خلال كل ما سبق نلاحظ هذه القطيعة الحاصلة بين مختلف الأنواع والأساليب الثقافية عموما، ولسائل أن يسأل ما هو مستقبل القصّة ؟

إذا بحثنا جيّدا فسوف لا نجد إلا الصحافة كمجال رحب لنشر الإنتاج القصصي. لكن هل صحيح أنها تساهم في التعريف بالقصة أو لنقل هل باستطاعتها وحدها القيام بهذه المسؤولية ؟ وقبل الإجابة عن هذا السؤال أريد أن أعرج على ملاحظة أظنها هامة. لو حاولنا غربلة ما نشر من قصص في الصحف والمجلات فسوف لا نجد إلا عددا قليلا نشر يستحق أن يكون قصة (بالقياس الفني).

ونلاحظ من خلال ذلك أن الصحافة قد ساهمت في إظهار أشباه الأدباء والقصاصين عوض إبرازها للقصة أو لوجه القصة الحقيقي فما الحل إذن؟

يتبين أنه ليس بإمكان الصحافة المكتوبة وحدها التعريف بالإنتاج القصصي بل يجب أن نبحث عن سبل التلاقح والتكامل داخل العمل الإبداعي عموما. أي بطريقة أخرى أن نكتب بكل الوسائل التي نستطيعها مسرحة قصتنا وإيصالها إلى المنتجين التلفزيين لتصويرها وما إلى ذلك لكن متى يكون ذلك؟

قطعا إذا بقي هذا التعالي الموجود لدى أغلب الفنانين كمحاولة منهم ـ عن قصد أو غير قصد ـ لمحو ذلك الشكل الإبداعي أو الانقاص من قيمته سوف لا نصل إلى نتيجة.

فلماذا لا يبحث منتج تلفيزيوني ما عن قصّة ما قرأها وأعجبته أم ترى إلى حدّ اليوم لم يعجب أي منتج تلفزي أو سينمائي بأيّة قصّة؟ أم السبب يعود الى عدم الاطلاع على ما ينشر؟ سؤال أطرحه وأترك إجابته لمن يستطيع ذلك. ثم أيضا لنعترف أن الصحافة الحقيقية هي الخبر وليس نشر الإبداع. فالذي يقتني الجريدة بصفة عامة هو إنسان يبحث عن الخبر في كل الميادين وكل واحد حسب اهتمامه : الخبر السياسي أو الرياضي أو الثقافي لأن الذي يريد قراءة إبداع ما شعرا أو قصة يشتري كتابا.

إذن وبناء على كل ما سبق أستنتج أنه من الضروري التلاقح بين مختلف الأجناس الثقافية (قصة سينما تلفزة...) حتى يكتب للجميع التطور والبقاء.

●يوسف عبدالعاطي

الخاتمة :

وفي الخاتمة أريد أن أتقدم بهذه الأسئلة :

1) لماذا لم تظهر تجربة القصة المسرحة ؟ وألاحظ أنني أسأل هذا السؤال لوصولنا لمرحلة «الإنتاج المسرحي» تجربة المسرح الجديد مثلا لا تعتمد على **نص جاهز خصيصا لمسرحته.**

2) هل ان المسرحي صار يهرب من العمل الأدبي لمسرحته ويلتجىء إلى الإرتجال أم أن الكاتب فاتته التقنيات الحديثة للمسرح فلم يعد لفظه مقبولا ؟

3) لماذا لم يحاول أحد المخرجين (بعد أبولبابة مرابط) تطوير تجربة هذا المخرج الراحل في القصّة المصورة؟

4) لماذا لم تظهر كتبا تتحدث عن فنيات كل الأساليب الثقافية كل فن على حدّة (فن القصّة، فن السينماء، فن التلفزة...) وبذلك نساهم في تحديد المفاهيم.

5) كيف يتم التعبير بالكتاب في تونس وسط هذه القطيعة الفاصلة بين مختلف الأشكال الثقافية؟ والحال أن هذه القطيعة أقلّ حدّة في عدّة أقطار أخرى !

الهوامش :

(1) كتاب «فن القصّة تاليف الدكتور محمد يوسف نجم، الطبيعة السابعة، ص 114، نشر دار الثقافة، بيروت، لبنان.

(2) نفس المرجع.

(3) حكاية العقاب، كتاب من حكايات هذا الزمان لعزالدين المدني، ص 30، طبع دار الجنوب للنشر، تونس.

(4) كتاب : «صنعة الرواية، تاليف بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، ص 125، نشر المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، توزيع الدار الوطنية للتوزيع والإعلان، بغداد.

(5) زوبعة في الحي، كتاب : «الشمس والأسمنت» لنافلة ذهب، ص 53، نشر صفاء للنشر والتوزيع والصحافة، تونس.

شعر

سراب

علي شلفوح

سراب وهل يشفي الغليل سرابُ
وتلك هي الدنيا أسى ورغاب
رغاب (أمّ دِقر) لا يرجّى خطيبها
سوى إحن والتاليات حسابُ
فلو عقل العقّال جوهر كنهها
لما انتابهم همّ وساد خرابُ
وما قنعوا بالعيش فيها ويمّموا
بلادًا بها العيش الكريم يصابُ
وما طيب عيش يستطاب بنشوة
تزول وتبقى حسرةٌ وعذابُ
هي النفس لا تركن إلى النفس وابتعد
مسيرة دهر أو أصابك نابُ
فجاهد وقاتل لا تهن في نزالها
فإنّ أسير النفس ليس يثابُ
خَبرْتُ وخُبّرْتُ الحياة فلم أفدْ
علوما وعرفانا وضاع شبابُ
وما علمُنا إلاّحديث خرافة
وما فكْرُنا إلاّ هوى ورغابُ
فأيّة علْم لم تصبك فنونه
جنونًا ولم يحجبك منه حجابُ

إذا كـان علـم المـرء ليس بـرادع
فما الفرق يوما أن تسود ذئاب
ركبت متون «الريح في كلّ مهْمه»
وقلت بـ (أنيّ قد ظفرت وخابوا)
وما كنت إلا كالمضيّع سرْبه
يسير به للنائبات كتابُ
فلا هو بالمحمود فيما أضاعه
ولا هو بالمأمول فيه صوابُ
وظل كما (الكسعيّ) يشكو ندامة
وهل تنفع الشكوى ويجدي طبابُ
نكرر ما قال الألى لم نضف له
جديدًا وما في الأوّلين معابُ
وكلّ جديد لم يزدك مناعة
وعزما على الأيام فهو كذابُ
نمرّ بدنيانا «سحابا فعارض»
خفيف ، وأمّا وابلٌ وعبابُ
وليس لنا غير الذي هو واقع
وإن جدّ في التغيير منه مصابُ
نقول خلقنا والحقيقة أنّنا
صنعنا فقبل الخلق كان يبابُ
وما صنْعنا إلا مثالا وصورة
لما في حياة (النوع) وهي دوابُ
فلم يكُ ما قبل الخليقة عالم
سوى (عالم الأمر) القديم يهُابُ
ومن (عالم الملك) الجديد تفجّرت
كثافتنا تنداح وهي ترابُ

وما كان من معنى لها حينما بدت

وجودًا لموجود إليه مآبُ

فما (الحمأُ المسنون) يومًا وإن بدا

رُكامًا و (طينًا لازبًا) فيه نرتابُ

فلن يصنع الإنسان غير الذي يرى

وغير الذي استوحى وألْهَمَ قابَ

ظلمْنَا وقلنا قد ظُلِمْنا وما لنا

خيار ولا رأي هناك يجابُ

وما (القدر المحتوم) غير غوائل

وغلّ وغول لا تخفْه حرابُ

ولكنّما الأقدار غير الذي نرى

وغير الذي تجري بهنّ رغابُ

نظام بديع ليس فيه مسيطر

ولا عبث أو واعليه يعابُ

وإنك حرّ في انتهاجك منهجًا

نهجت وما في الأمر بعد عتابُ

وإنّك مسؤول بما قد نهجته

وما اخترته حرًا عليه نثابُ

فما اكتسبت نفس عليها ، ولا لها

وما كسبته حظها ونصابُ

تطوّحنا «الأيام وهي طوائح»

مع الشمس نجري كالهباء هبابُ

فهل درت الشمس المنيرة أنّها

تنير وأن النار منها لعابُ

وأنا بقايا من لعاب تناثرت

بقاياه عبر الكون وهو مذابُ

وهل درتِ الشمس المنيرة أنّنا

إليها ومنّا جيئة وذهابُ

وهل درت الأرض السبوح بأنها

مجرّد (ذرّ) تحتويه رحابُ

وإنهّا بنت الشمس أمّ العالم

تشعّب في (الأنواع) فهو شعابُ

وما الفلك الدوّار إلا مشاهد

لغيب تجلّ فالشهود غيابُ

وما صورة الأكوان إلا مظاهر

وما (الغيب) إلاّ جوهر ولبابُ

يقولون لا ندري فمن أيّ عالم

أتينا ونمضي .. هل يفيد جوابُ

فكم سألوا قبلا وقبلا ومثلهم

فهلاّ استفادوا أو أُزيح نقابُ

فمالك والأكوان تركض لاهثًا

فهل نفعت (أمّ الحُصين) ركابُ

فكم من مسافات قطعت وأزمنا

أضعت ، وما صوت هناك يجابُ

فحسبك من عيش ألفت ، وعالم

صنعت ، فما يثري المياه حباب

● علي شلفوح

أسّ أسلوب الأسطورة

رشيد زعفران

لن تصرف الأقوال عنكم زحمةَ قرع خُطوات الكلمات... وأحاديثُ الصفوة النّقية كُشفت ليلاً، في عُمق سكون حُجّة، وسكوت ظهرَ علينا نعْمَ العباءةُ والرّداءُ، فأزدانا إلى لفلقة وعيٍ بل إلى كُمد أردناه، فكانت الحجّة إلى القصة.

طيحَ بي وراويتي اتّفاقا والبحر أمامنا مدى . وشعرت ليلتها أني سفر من حَالي إلى غير حالي، ومنه إلى الانقياد، فما أرى إلاّ رؤوسًا قد اسودّت فبانت، ولا أرى إلاّ نوْءًا، ومنخفضات وتهليلَ غُبار. استدارت ضفافُ فمي وسبحتُ في هذا السّواد حتى تـواريَ السّوادُ في جلـدي والعَظْم ونُخَاعهما. فجمعتُ ما ملكت أيْماني وقلتُ : محنة. وانشدْتُ مَستوحشًا سرُّ أُنُسِ كليمي ، وقد تدانينا وكان خسوف الحيلولة بيني وبينه : انشدتُ :

ما ساءني لوني واسمُ زبيبة إذ قصرّت عــن همّتــي أعدائــي

فلئن بقيتُ لأصفعـنّ عجائبًا ولأيكمنْ بلاغة الفصحاء (عنترة)

وجالت قصة فيَّ تلملم عزلتي، تبغي عتق نفسها من لهب صمتها الفائت المائت وقلتُ : لا تقف عند عجـزي فهـو نـزوع إليك، كليم يحلّيني ويشفَي غليليَ.. أوَلاَ ترى في هذه السويداء تحُفةً تمدُّ حديثا جملة يلفظ فلا يُشفيك، بل قولاً يفْتح الدَّركَ عليك فلا تُطالُ؟ هاتها بـدويّة، عسـاني أفْتَح. ونظـرت إلينا والبحرُ مدًى.

واعتمدْتُ من راويتي كـلامًا فيـه بعض من ملـحٍ لا يُعـرفَ ينـاغَى، ولا

يُناغي، إلاّ ليعرفَ، راوية يسيئة عُجْبٌ واعتبار قارئا لكل العوارف والمعارف التي كالمسك نصلُها، يجهرُ فَيَعبث بك سرُّ قوله، ويُسرُّ فتدرك الملفوظ منه كُلِّيَةً. لقد كان زكيًا، مشكلَ البيان، غامض الوضوح لا ينطق إلاّ من سُقم، طلب هلاك الأخبار، والهلاك في الأخبار، فَعلمَ ماءها ومكمنها حتى رأى في الغفو مازاغَتْ به الأبْصَارُ فزاغت عنهُ.

حدثني محمد البدويُّ قال :

خُذْ من قلع ضرُوس الشّعراء، ما دُمْنا سواءً في السواد تُنشدُني عبقه وبَعْضَ المغنم من أسرْاره. لا أرى فيك إلاّ شوقًا. بل إنَّك الحَرَّانُ ولي ذكرى أنت أهلُ تصرّيفها فلتترقرق منْك بَعْدي، فهي حريّتك. فقلتُ :

خذ : «يا هذا ليس للعبد إلا ما هو به عبد، فإن جُنَّ قليلا، وظنَّ أنه ربّ فهنالك هلاكه وبطوله، وسفوله وسقوطه» هات الأمَّ الأولى، هات القصّة يا محمّد.

فحدَّثني راويتي، محمد البدَويُّ، قال :

حدّثني أبو القاسم اليعقوبي، وهو شاعر من السُّمْر قال : انتصرتُ عليَّ يوما، وأنا في خشية من طُفولتي، فاستحييتُ منِّي وقلتُ لجدّتي وكانت خُرافة :

مالِي أراني ليلاً، ظلامٌ جسدي، وظلامٌ عيني، والكلُّ ظلام، أستنشق مُعاناتي وزَفَراتُ سَوَادي لا تنتهي. لماذا أنا أسود؟ إشرحي لي جسدي وفسرّي كيف أراهْ وأنتِ زبيبة. لقد علّمتنا الأمثالُ الامتثالَ. قولي. كيفَ قُوِّضَ الجسدُ وما عيُّ البياضِ وما الكدر؟

جدّتي، حدّثيني، يا كياني ، يا عيان جسدي وعياني، فسرّي بياض القلب، وسواد السّطح، والجلد بينهما لألون. ما الألوانُ يا جدّة؟ كيف تظلُّ العين؟ لماذا أنا أسود؟ أزمزمٌ يشفيني، أم بالوعْد يغريني، يا بيضاء لا شرقية ولا غربيّة... وكانت أسئلتي وبالاً عليها...

قال محمّد : ليلتها، والسواد دليل، كُنّا غُمَّسًا في رياض مذهل المزاج، يناجينا بحرُهُ الأسودُ، الكبيرُ عشقُه، المختلجُ الوَلَه، ليلةٌ من ليالي الشّعر الذي جمعنا معًا عند كلِّ معنًى صرفنا عن الدنيا ورضُوضها إلى الدنيا ورضوضها، وغاص بنا في سواد المنامات المنسية، بيننا قَصَبٌ عَجَب حاجتنا

إلى صوته الطّفولي كحاجتنا إلى سلطان قرار الطّفولـة علينـا، ونحن نتضرّع إلى ذاك الفضاء الحُمّى ، إلى ذاك السّواد أن يضع شفاهنـا سيـادة الحـرف فالحرق وكسوف الفرد الصّمد في جوانح منّا اختبأتْ كالعَوْرة.

سمعنا أقواله، فشعرنا بـأبـواب في الغيـاهب منّا تُفتـح على ليـل خبيء، ننحدرُ في سُوَيْدائه والنّعت. وذُبْنَا وَذابَ الحقُّ فينا وحقّ الحق، فلا نرى إلا همْسًا كالسّواد، وَانســامًا كـرُوح الغُدْران، أو شطحـات كـالنّخيـل يشتهَى ظلاَمُه .

وسكتَ محمّدُ يُشتهى نفسا، ثمّ قال :

ليلتها، أخذتْنا الغاياتُ إلى الغايات، والوصولَ إلى الأصـول، والسـواد إلى السواد، وكُنَّا جماعةً ممَّنْ يحسنون استراقَ مَدَى اللحظات، وَممّنْ يحسنون الإستراحة عند منافي الأشياء الصعبة. لقد كنَّا شعراء.

كُنَّا جماعةً كلاً، زوَيْنَا عن عرينا إليه، فَاكْتَحَلْنَا ، واحتضَنَّا زينة المحبّة.

فأحببتُ راويتي أكثر وقلتُ : هذا أنتَ. أين اليعقوبي؟

قال : أرى ماءه في عينيك. لقد كان شاعرا كالشّاهدة.

أشهدناه ضنانا فقال . وكان شعره اختلافات وبعض جمْر، فيـه نـور لا يرى إلاّ في سواد المحَن.

كان شاعرًا أشهدناه المشهد فشهد ونحن شهود .

يحركّكم كالكسرة السمراء، يا قومُ ترفـع عنكم الكسرة وزركم. وتـرفـع ذكره، كسرة، لم تلدَ كسرة، لم يكن لها كفُؤًا أحد. كان شاعرًا أحبَّ حبره في ذاك البحر الأسمر بعين عليلة، اطمـأنَّ قلقهـا وعقـدتْ وصـائلُهـا، وصرفت عقودُها حتّى باتت لا تؤتمن.

وسكت البدويُّ يشتهي .

رُمْتُ هـذا القـولَ، وكـانَ أنْ ذرَّتْ شمسٌ نفسي بـالحكمـة. ولكن اللّفـظ جريش وفي عجمة. فقُلتُ :

إكشفْ. وهَشِّمْ الاجتماع والإجماعَ. وهاتهَا قصّة لكَ فَضلُها.

فقال محدّثي وهو من الثّقات : لا أريدُكَ لهثًا، أطلق عنانَك، ولُمّْ خيالاتك حتى تنفُخُ في صور ألوا حك فتعلم ما لمْ تعلمَ. وتـرتقي حبرك إلى بـوّابـات

ظمأ بعدها إن كرعتم واغتَسَلْتم.

ماء جنّة، به الثَّبات على اللّون وغور الحقائق. اغتسلـوا إن كنتم حـالمين. ودَعُوا ما ملكت أصابعكم، وسيروا إلى تسبيحة محض وصفـاء . فنظـرنـاه دهشة فقال :

لا يسعُكُم يا قومُ لَوْني. إني أدرك ملهاته. إغتسلـوا إنْ كنتم على البيّنـة، وما أدراكم ما البيّنة، غدير صفاء، وماء وشيٌ تنأى عنـه كـلّ غـوايـة وكـلُّ زيف. أعْبِرُوا الأغلال إلى البحيرة. وكونوا الغُفْلَ. فما أنتُمْ إلاّ فروعٌ فـارغـة إليكُمْ بحيرتكم، فهي الحلُولُ. اغتسلوا إن كنتم صادقين.

قال البدَويّ : فاندهشْنا لصمْت الفرْجان وهذا فوح ملحوظهَا، وقُلنا : إنَّه الأصْلُ أو المسْخُ. إنَّ الماءَ أصل الأسطورة. أكملْ. واصلْنا يا أبَا القـاسم، يـا أسًنا.

فقال أبو القاسم :

علمتُ من كلاَم الجدَّة الخُرافة أنّ العالمَ ساقط، وأنّ الجـوهَرَ سرّ لا لغـة له. فقلتُ :

أجدَّةُ، أو أغواكمْ مديحهُ الماءَ؟ فقالت :

لقد وشحَ بعضنا وأوْحشني. وأتمّ كـلامَهُ. فهبت فـذهبت أختي جـدّتهم واغتسلت بماء البياض، بإكسير الألوان، وبقيتُ أكْرِمُ بعض نعمـة الله علينـا والحساء. جعلتُ الأرض ديدنَيَ، وسُمْرَتي سُمرتهاَ. أنا الأسُّ، أنا الطبيعة يا ولدي.

قال أبو القاسم : والله يا جماعـة، اخفت ثـرثـرات الجـدّة بعض معـاني وصف ألمّ بها فألمها، بل وجدْتُ في كونها ألوانَ خروج خلَصتْ نيّتُها وصفا قصدهًا، وكأنيٍّ بها تودُّ التطليقَ، أو كأنها أختها .

وكأنها عبرت ردهاتي إليّ، وأحسّتْ شكي، فقالت :

لقـد اعتصمتُ على أوائل الحسرات، وملكت حيرتي وصبري والجـمـاعـةُ نهـوض إلى المـاء، فبقيتُ عَلى الإنـاء على سُخطي، وأنـا أنَا، إلى أمـومتي في أُمُومتي. وصرختْ : أنا الأسُّ، أنا الطَبيعة يا ولَدي، إنيَ التقدم ولا جُرمَ، لقد قلتُ : لا.

وسكتَ محمّد زمنًا وعليه سيلٌ كالحُطام، كما المُتَهَتّكُ ثم قال :

اقتربنا من سواء أبي القاسم في ذاك السّواد، وقَدْ أحسنَ بقصّته جمعنا، وملكنا صمتٌ خصيبٌ قيّدنا وكان مبتغَاهُ : لقد كوَّرنا حفرًا فبِتْنَا نلعق تاريخنا الذي طوينَا. وكان المعاذُ .

وهم محمد بالكلام والوصال، فأنشدت :

للبت المستقـرّ بكـلّ أرض ... فلـم أر لي بأرض مستقرا

أطعتُ مطامعي فاستعبدتني ... ولو أنيّ قنعتُ لكنت حـرّا

فبرقت عينه وبغاني، وكأني آسـره، ولكني اللّهث إليها. ورمقني برحمة وقال : أحسنت، هي هذه : ما أروعَ الشعـر يقبـل على الشّعـر عنـد صمت الشعر. وقال :

قال أبو القاسم وقد باتت دهشتنا دثارا علينا :

واصلت جدّتي الخرافةَ وهي تنافسُ بعضها أمام بعضٍ في صوت منحدر وقالت :

بينما أكرمتُ الحساءَ الربَّ وقمحه وماءَهُ وكسرْتَه، وأبَتْ أختي إلى الغدير، وهو على الجفاف، اغتسلتْ وسبَّحَتْ بحمد السّحَرة والغربـان، فـاستبصرت الفجر وعزمَتْ على الرحلة وانقلبت إليهم، وكانتْ خنوعًا إلى مَطامعها، عبـدةً في شهوتها الفارغَة امتلاءً. ما رقصَتْ وإنْ رقَصتْ. بل ذعرٌ فيها، اقتادها إلى أسرْ بعض الذاكرةَ منها، بل كلَّ الذّاكرة.

وبقيتُ أنا معَ بقايَا كلام وحساء قائم. وقلتُ : فضْلي اغْتسـالي والنّعْمـة، إنّ يد مشيئةٌ تُكرمُ ظلاميَ في صبرّي وصَبري على ظلامي، وقَمـحَ الحسـاء والكسرةَ.

إلى متى ونَحْنُ كجفاف السّنابل، علينا أن نشتعل كحقيقـة الليـل يحن إلى بعضه الذي يتلوّى خَلفَهُ. وعَكَفْتُ .

قال محمد البدوي

الآن ينتصبُ أبو القاسم انتصاب الفحشاء ويقولُ في حضرتنـا : كبُـرْتُ، وعلمتُ كيف تدمَى الكلمات وتسوَدُّ، وكيف تمـوت الشهـواتُ. وتـذكـرت الخرافةَ ورجوتُ عفّتَها، وأنا شاعر.

كذب الظنُّ، لا إمَام سوى السواد لا . لا إمام سوى السواد.

لم أعدْ أعقل أيني. وسألتُ البدويَّ أن استرسلْ إنّكَ في عمقها وفي عُمقي

فقال محمّد البدوي

لم نكنْ في ذاك المجلس أعْجزَ منك. وطلبناهُ فقال : عكفت على الحساء تستنفدُه فاستنفدها، ونَفَذَ ماءُ الغدير وأقبلتْ عليه عند جفافه تبغيَ الاغتسالَ. فوجدتُ البُحيرةَ عنْد الجفاف. فركَضتُ إليْهَا.

قالتْ جدّتي/خرافتنا : ركضْتُ إليها، والماءُ خُلَّبٌ سرابٌ لا ماءَ فيه ولا لون، وكأنيّ ارتشفّ بعض قهقهات الغُراب، فوجدتُها كقول الفُقهاء. ووددْتُ إسماً لي جديدًا . فلم أعثرْ وألقيتُ ببدَني في ذاك الفَضْل أرْغَبُ منه دليلاً ، عَسَى تأتيني منه راحةٌ أو سكون أو تقرُّ عيني باللّون.

ونَظَرْتُ، فإذا الجماعة التي كانتْ عندي بيضٌ بيضٌ . وإذا بي كالدليل بينهم. وحيدةٌ في سوادي وفي حسائي وفي إنائي وأسطورتي

وألقيت بدني

فرأيت الجماعة فرحًا وقد وصلوا وواصَلُوا وتغيروا حتى كأنهم باتُوا عندما لم يتوقّعوا . أسطورةٌ أيضًا، يا ولدي، أن تكُونَ من حالك إلى غيرِ حالك، ولكن إلى الانقياد.

أسطورةٌ . وتملْمَلْتُ وتحكمت النواهي وعتق التاريخ. وألقيتَ بدني فما لامَسَ الماءَ إلاّ الأكُفُّ وقاع القدم . فباتا كما ترى.

قال محمد البدويّ : سكت أبو القاسم، وقد بسط أكُفَّهُ كمن يدعو، وأرانا قاعَ القَدَم خَسرَتْ لونها، فباتت بيضاء بفعل التيمم بالماء الذي بات مستحيلاً

وسكتَ محمد البدوي

فقلتُ وقد نُكصْتُ : يا محمد، انّك الخرافة، كيف أراك... وكتَبتُها بالماء في عيني، وقد انكتَبَتْ، وقَصَصْتُها عليه راويَةً أسوَدَ فأرْدَاني. وبتُّ أسْوَدَّ في البيض كما كانَ غيري أبيضَ في السّود. وقلتُ :

هي لك، حساء وكسرة وبعضُ قمح، بل بقَايَا كَلام كان محُالاً .

فاقرأ باسمِ أفقِ نفسك الغَيْهَبِ، فاغْشهَا، فهي حاشية تاريخكَ، ولونك الذي لا ترى .

● رشيد زعفران

شخصية العدد



ولد بنفطة في 1929/11/15 .

زاول تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه في الكتّاب ثم في المدرسة الابتدائية، والثّانوي بالزيتونة في تونس العاصمة.

شارك بعد إحرازه التحصيل في العلوم في مناظرة الترشيح، وانتدب بعد التدرّب معلّما بالمدارس الابتدائية داخل البلاد.

ظلّ في المهنة مدّة سنوات، ثم قرر سنة 1956 مواصلة الدراسة في العراق. انتسب إلى كلية الآداب بجامعة بغداد لدراسة التاريخ.

تحصل على إجازة في هذا الاختصاص سنة 1956

عاد إلى تونس للتدريس بالمعاهد الثانوية واستقرّ به المقام في العاصمة .

حاول في أواخر الستينات مواصلة المرحلة الثالثة من تعليمه العالي بباريس، ولكنه لم يبق هناك إلا سنة وبعض السّنة، رجع على إثرها إلى مباشرة المهنة.

أحيل على المعاش في أكتوبر 1987، ولكنّ نشاطه الأدبي والفكري مازال متواصلا.

* نظم الشّعر، وكتب المقالة والدراسة النقديّة، وله أبحاث وتآليف في مادة التاريخ المبرمجة في المدارس الثانويّة.

* نشر انتاجه في أغلب الجرائد والمجلاّت التونسيّة وبعض المجلاّت المشرقيّة.

* شارك في العديد من الملتقيات والندوات الأدبيّة على المستويين الوطني والقومي. وله حضور في أغلب المهرجانات الشعريّة التي تقام في تونس وفي العراق بالخصوص.

* عضو باتحاد الكتّاب التونسيين وبعدد من النّوادي والجمعيات الأدبية والثّقافية. وله بالاضافة إلى ذلك نشاط في المنظّمات الاجتماعيّة ورابطة حقوق الإنسان، وفي جمعيّة لقاءات مغربيّة.

صدر له من الكتب :

- **قرط أمّي** ، الدار التونسية للنّشر، تونس، 1969 .
- **اللّيل والطريق** ، الشرّكة التونسية للتّوزيع ، تونس ، 1972
- **زلزال في تل أبيب**، الدار التونسية للنشر، تونس 1974
- **من مذكّرات خمّاس** ، مؤسّسات ابن عبد الله للنّشر، تونس، 1877
- **الصّوت الخالد** ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1981 .
- **الوحام** ، (مجموعة شعريّة أيضا)، دار الرّياح الأربعة، تونس، 1985
- **كتابان مدرسيان في التاريخ** (بالاشتراك)، طبع العراق بالاشتراك مع المركز القومي البيداغوجي .

بقي له من المخطوط :

- **مجموعة شعرية** بعنوان «**الأقنعة**» (تحت الطبع) .
- **مجموعة من المقالات والدراسات** (نشر بعضها في الجرائد والمجلاّت).
- **قضايا قومية** (دراسة حضارية) .

مراجع الترجمة :

- **ملفّات اتحاد الكتّاب التونسيين .**
- **استجواب كتابي من المؤلف** لصاحب الترجمة .
- **ظهر غلاف من مذكرات خمّاس** للمترجم له .
- **ظهر غلاف** ، مجموعة «**الوحام**» لصاحب الترجمة .
- **فهرس المؤلفات التونسية** ، 217 (انظر فيه المقالات والدراسات التي تكلّمت عن الميداني بن صالح وانتاجه الشّعري) .

اعداد عمر بن سالم

(من كتاب «**تراجم** أعضاء اتحاد الكتاب التونسيين»)

دراسة

شعر النضال عند الميداني بن صالح

(قصيدة «شهرزاد» نموذجا)

كمال عمران

I ـ المدخل

1 ـ ينطلق هذا العمل من قناعتين. الأولى الوقوف عند الشعر التونسي المعاصر دراسة وتحليلا. فإذا كان سيل الشعر قد اجتاح الميدان الابداعي، فإنّه بحاجة إلى النقد والى التمحيص. واختيار شعر مبدع تونسي كالميداني بن صالح (1) يقوم على أساس التظافر الضروري بين الابداع والنقد. وليس النقد اصدار حكم أو تثمينا وغربلة بل هو قبل ذلك إحاطة العمل الإبداعي بسياج من الأسئلة لا تطلب ماهية الشعر ولا ماهية الإبداع بقدر ما تقنع من التّسآل بالخصوصيات والمرتكزات، فليس النقد حينئذ إسراعا بعد شرح إلى حكم صارم يقول القول الفصل في شعر شاعر بل هو سياحة منهجية وتفكيك ذو منطق في النص يسعى إلى أن يبدع على الابداع أو أن يتكلم على الكلام وكلما تمسك النقد بمنهجية هي مقاربة تتماسك عناصرها أثرى الابداع من حيث يدري المبدع ومن حيث لا يدري(2) وبديهي أن نؤكد أن المبدع حينما ينهي عملية الكتابة بعد لحظات المكاشفة الشعرية وبعد انجاز الشعر يتحول إلى قارىء وقد يكون هذا القارىء متمكّنا من سبل القراءة وقد يكون قارئا رديئا. فما سنذهب إليه في قراءة قصيدة شهر زاد للميداني بن صالحَ قد ينطق عماً تصوّره الشاعر ويستجيب له وقد يخالفه وينسفه لأنها لا تراعي ماذا أراد أن يقول الشاعر بل كيف قال.

أمّا القناعة الثانية فهي حصر نطاق النقد ولاشك أن شعر الميداني بن صالح بحاجة الى الدراسة لا في ضوء المدح(3) والتقريظ بل استنادًا إلى المقاربات الحديثة وهي لا تذوب في الشعرية كما قنن لها الغربيون، بل تتعامل معها على أساس أن عملية الإبداع انسانية وأن قواعد النقد العامة علمية مع مراعاة الخصوصيات بالنسبة إلى الآداب المختلفة. والطموح إلى تقصي شعر الميداني بن صالح في كل دواوينه مشروع ولكنه يستوجب جهدا كبيرا لذلك قنعنا بسنة ألح عليها أساطين النقد في كلية الآداب بتونس(4) وهي الظفر بالنص الواحد تفكيكا ومعالجة ومساءلة، واختيارنا لقصيدة شهر زاد من مجموعة الشاعر الموسومة بمذكرات خماس تفهم في هذا الاطار(5).

تتفرع العلاقة النظرية بين الشعر والنضال إلى زاويتين . الزاوية الأولى هي نزول شعر الشاعر إلى سطح الواقع والرضى بالأحداث تسجيلا واحصاء وهو نوع من الشعر يمكن أن نسميه بالشعر السياسي وهو الذي يتحين الوقائع ليسبر غورها وينقلها إلى الشعر وكثيرا ما ينقلب الشعر إلى نظم. فهو يتسلل الى الإبداع عبر ترصد ما يحدث في الحياة الاجتماعية سواء على النطاق السياسي أو ما يمس العلاقة الاجتماعية وقد تكثف هذا الشعر مع الإحيائيين من مدرسة البعث الشعري في الثلث الثاني من هذا القرن(6) وعرف منهم في تونس الشاذلي خزندار(7) ومصطفى آغا(8) وسعيد أبو بكر(9) والطاهر الحداد(10) ومصطفى خريف(11) وإن كانت الشاعرية متفاوتة بين هؤلاء فقد اشتركوا في نقل الاحداث إلى النظم.

الزاوية الثانية شعر نضالي زماني. فإذا كان نزول الشعر إلى الوقائع الجارية دحرًا له في مستوى الآني، فإن الزمانية في النوع الثاني تعامل ناضج مع الاحداث وانطلاق منها لعتقها من الظرف لتصبح قاعدة بشرية ولترتقي إلى حالة انسانية يتوفر فيها الحدث فيوشك أن يظن هو ذاته ولكنه ينعدم إذ ينفلت من الخصوصية المرتبطة بالاطار المكاني والزماني ليضحي فعلا آدميا صورة من وجود الانسان في الحياة وضربا من التصرف والسلوك، ولهذا النضال ميزة جوهرية هي معانقة الحقيقة البشرية في ما يمكن أن نسمه بالتجربة البشرية الأصلية. وعنوان هذه التجربة تردد الكائن الآدمي بين قطبين متناقضين، بين العزة والصغار، بين الكبرياء والمذلة، بين القوة والضعف، بين الطهارة والدناءة... فهو شعر ذو نزعة انسانية تنأى عن العرض من قبيل الانحصار في الأحداث السياسية وترنو الى الجوهر وهي لا تحدث الوثبة أو تدعو إليها بل تزرع التمرد وتؤسس له لأن التمرد بداية خلق وشعر النضال في هذا السياق يعانق هذا الخلق تمهيدا لانسان عربي ـ في سياق الشعر العربي المعاصر ـ جديد يتأصل في ذاته وفي واقعه. ولا مجازفة ان قلنا إن النضال بالقياس إلى الانتفاضات الشعبية ليس اغنية تردد أو أنشودة تحفظ فتحض على المقاومة فحسب، بل هو الشعر الذي يؤسس انسانا يتأهل للانتفاضة فيصبح النضال تنظيما لا تشنيجا وخلقا لا هدما. ونحن نضع أبا القاسم الشابي في هذا الاطار(12) وكذلك السياب (13) وخليل حاوي(14) وعبد الوهاب البياتي(15) كلاً حسب المشارب التي اختار. فالسؤال المطروح إذن حول شعر الميداني بن صالح هو عن الموضع الذي نجده له بيّن الزاويتين، الآنية العرضية أم الزمانية الجوهرية؟

2 ـ ليس الشعر الحديث هو الشعر المعاصر حتما(16) فالمعاصر مفهوم زماني يحمل الاحالة على التوفر في الحاضر القريب وهو لا يحمل حكما فكريا أو قيمة مذهبية، بل يتقبل كل انتاج شعري يصدر حسب المقاييس المعروفة لمصطلح المعاصرة. أما الشعر الحديث فهو بالضرورة انتاج تولد تفاعلا مع التغيّر الذي طرأ على البيئة العربية وكسر فيها بنى العالم التقليدي فهو يحتضن نقلة نوعية في قول الشعر قد ينطق عنها مظهر شكليّ يتصل بالوزن وهو الخروج من البحر الى التفعيلة وهو شعر حديث تجوّزا ويفحص عنها بطريقة واضحة مظهر أساسي هو انتاج الشعر أو الفعل الحاد في لحظات المكاشفة الشعرية(17) باجتثاثها من النمطية كما تحددت عيارا وعمودا وكما انتظمت عند التّقنين خاصة حسب قواعد البيان العربي، إلى الاسطورية(18) وهي الكون الشعري المنبعث من صلب الشاعر الفرد لا الجمع أو الصوت بل رجع الصدى للشعراء الفحول، ولاشك أن تقويم «الاسطورية» عسير لأنها معيار لصيق بذات الشاعر تتبدى بحسب

قوة التجربة الشعرية التي تنفجر في الابداع فتشد إليها القارىء - بالمعنى الحديث - شدا محكما لذلك لا خشية على الشعر في زمن الآلة والحسوب لأنه متجذر في الكيان الانساني عامة وفي العربي بصفة خاصة فالحس كامن في السامع أو في القارىء العربي وهو مازال بعفوية الحس قادرا على ان يميز بين الشعر و «الشعير» ومتى تحولت العفوية الى وعي لن تتوقف عن التأثير. فلا ضير أن نذهب الى أن للشعر جوهرا اذا حافظ عليه انتقل الى المتلقي وانتقش فيه.

والمادة الشعرية الخام في الشعر الحديث كما ألمحنا لا تعدم الصلة بالشعر العربي القديم ولكنها تقاس الى درجات متفاوتة تدرك ببنية القصيدة وبلغتها وأسلوبها وخاصة بالصور فيها. فثمة شعر حديث أو غل في النمط القديم بالقياس الى طرق التصوير، وثمة شعر آخر لم يهدم منجزات الشعر العربي القديم وإنما تخطاها لينهل من أغوار الحداثة(19) وهي بلا جدال تدحر بنى العالم التقليدي مؤسسة وتفكيرا واجمال هذه الحداثة في الشعر العربي يقتصر على نقاط ثلاث .

يتأسس الشعر الحداثي على بنية موسيقية مزدوجة انعتقت من أسر البحور واختارت التفعيلة وأبقت على القافية ونوعت في الروي هذا الجانب الموسيقي موسوم عادة بالإيقاع الخارجي(20) وينضاف إليه آخر سمي الإيقاع الداخلي(21) وهو لا يكتفي بعالم الأصوات التي ينشئها الشاعر ويتوسل إليها بفنون البديع أو باعتصار النفس واستخلاصها لبناء التجانس الصوتي Homophonie وهو علامة شعرية مهمة. بل يستمد من بنية القصيدة في عباراتها أو في مقاطعها أو في الضمائر المتحركة فيها عنصر ايقاع آخر يخبر عن اختيار الشاعر وعن قدرته على صوغ بعد درامي في شعره. وهذا البعد يرتقي بالشعر إلى مبدإ الصراع سواء في مستوى الالفاظ من مقابلات وطباق أو في مستوى مكونات القصيدة في بنيتها أو في الشخوص المتكلمة أو في العناصر التي تحمل الصراع وهي الذوات التي يمحضها الشاعر للمقابلة والتضاد فيعزف الشاعر عن الوصف ويعرد بحرصه عن حصر الشعر في أناة ليصله بالذوات المتكلمة كأصوات الجوقة في المسرح فيصبح النص الشعري صراعا من أجل الحياة. فتؤول موسيقى القصيدة عدا الوزن والقافية إلى نفس المبدع يستنفرها إلى التناغم بالطرق المتنوعة التي استعرضنا .

المظهر الثاني من مظاهر الحداثة في الشعر تجسم في طبيعة العلاقة بين الشاعر واللغة وقد خرجت عن القواعد المسطرة والتعامل «القداسي» إلى انصهار كامل عبر عنه البياتي بقوله «أنا صرت اللغة واللغة صارت أنا» فأحدث هذا الشعر الجديد ثورة في اللغة لا كسرا لقواعدها أو اجتثاثا لفقهها بل في الوقوف منها موقف الكائن الحي المتنامي ولم تبق وسيلة تعبير بل كيان تعبير. ولا تتكثف الشعرية في العلاقة بين الدال والمدلول بل في صياغة التدلال Signifiance وهو النسيج المنعكس في القصيدة والذي يفصح عن اعمال شاق(22) هو ضرب من معاناة الشعر ونوع من النفاذ إلى بنى في القصائد هندسية تدرك باضفاء طابع الغموض(23) وليست العلاقة الجديدة بين شاعر الحداثة واللغة نقضا أو نقيضا لما كانت عليه صلة الشاعر العربي القديم بها، بل هي وليدة مما طرأ على اللغة من تغيرٍ فتح به فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure عهدا جديدا سرعان ما نما ليفتح على علوم شتى نواتها الدراسة اللغوية، كالصوتيات والدلالة والعلامة. وقد

استفاد الشعر العربي الحديث بهذه الثورة بتطور الدراسات اللغوية بـاللسـان العربي وبالاحتكاك أو الأخذ عن الغرب(24).

على أن ميزة شعر الحداثة الاساسية هي المجاز. فـإذا كـان الشعـر في الحـدّ القـديم كلاما موزونا مقفى فهو مجاز في الدرجة الاولى لأن المجاز هو صوغ الصور في الشعـر حتى يتم الانزياح عن الكلام العادي والعدول عن الكلام النثري. وقد تحددت الـوظيفـة الشعرية قديما بالوزن والقافية وبالمجاز وقد رأى ابن سينا أن موضع الاستعارة الأول إنما هو الشعر والالفاظ العارية أليق بالخطاب العـادي أو بـالقـول الخطـابي. والشعـر بالوزن والقافيـة والمجـاز يفي بـالخصـوصيـة التي تميّزه وتجـذره في الاشجـاء دون الوظيفة المفهومية وهي خصيصة الكلام العادي. فالشعر قول مخيّل ووزن(25).

وللقول المخيل بما هو عبارة جامعـة دور في انجـاز العـدول من الكـلام النثـري الى الكلام الشعري(26) لأن الشعر ينبو عن الوظيفة المرجعية ويجنح الى الوظيفة الانشـائيـة فيصبح الخطاب الشعريّ مكتفيا بذاته يسكن عالم القصيدة ويقنع به ولكنه منـه يـولّـد الكون الشعري إذ الشعر نافذ الى الدال مقصرٌ في المدلول، مفعم بالرموز وبالدلالات فقير إلى المباشرة والمخاطبة بل هو بها ضنين. وعنها راغب .

وإذا قام القول المخيل قديما مسطرا بالعيار والعمود وكتب فيه أساطين النقد والذوق الأدبي وأطالوا(27) فإن القول المخيل الحداثي رشح بمعيار ذات الشاعر هو الذي يصوغ الصورة من نفسه وعلى قدر تجذره في التجربة الشعرية، تتبلور الصـور الـرائقـة وقـد جرت قاعدة البلـورة على القـاع الاسطـوري. والمـراد بـه النـأي عن النمطيـة والإقـرار بالاسطورية وهي لا تتمثل جوهرا في سرد القصة ذات المنبـع القـداسي أو ذات النـزعـة الدائبة الى الزمن الأول بل خاصة في الترميز. فإذا كـانت الاسـاطير متـوفـرة فـان دور الشاعر في خلق الاسطورة من النص الجاهز وتكثيف الرموز حولها . وليست الاسطورة وحدها قناة الشعر الحداثي في مستوى التصوير بل عناصر تركيب الصـورة في عـلاقـة الشبه بالنسبة الى التشبيه وفي صوغ القرينة أو كسرها بالنسبة إلى الاستعارة. فالشعـر الحداثي اختار طريقة في التصوير جـديـدة لم تنسف الطـرق القـديمـة بـل انطلقت من جوهرها لتحيي عالم تصوير آخر نواته نفس الشاعر في عمقها .

فكلما ترقت النفس الشاعرة في تجربة الحياة وخبرت الوجود، نبع منها شعر تمحض في السياق الحداثي للفعل في الواقع المعيش لا الهروب عنه ولبعثـه بعثـا يليق بـالظـرف الحضاري الذي تعيشه الامة العربية لا لتزيينه أو لتقبيحه، فكانت النفس مولـد الشعـر وكذلك مولد الصورة الجديدة(28) .

1 ـ بنية القصيدة في مستوى السطح

ينطلق شعر الحداثة من السطح بوصفه فضاء يقصد إليه الشاعر قصدا فهو يدخـل في إطار ابداع القصيدة ويعبرً متى ترتقي العملية الشعـريـة إلى الجـد الصـارم وتتحلى بخصائص شعر الحداثة كما ألمعنا إليه، عن موقف هو هندسـة المسـاحـة بـالنسبـة الى الشاعر وهو السطح المرئي عند المتلقي والمداخل إلى هذا البعد كثيرة اخترنا منها مـا هـو يسير متمثلا في بنية المقاطع.

لهذه القصيدة مقاطع ستة متفاوتة الطول. ويمكن تجسيمها على النحو التالي :

المقطع (1) : 33 سطرا شعريا ــــــــــــ 33

المقطع (2) : 36 سطرا شعريا ــــــــــــ 36

المقطع (3) : 59 سطرا شعريا ــــــــــــ 59

المقطع (4) : 35 سطرا شعريا ــــــــــــ 35

المقطع (5) : 77 سطرا شعريا ــــــــــــ 77

المقطع (6) : 41 سطرا شعريا ــــــــــــ 41

فقد بدأت على التدرج في النفس الشعري إذ لا يخفى الارتباط بين طول المقطع وطول النفس وإذ كانت عملية توزيع المقاطع مقصودة من الشاعر فإن الاعداد والترتيب يخرجان عن العفوية الى القصدية وتصبح وظيفة القارىء داعية الى تأمل القصيدة وتفكيك مكوناتها فهي لا تنمو على نسق تصاعدي تدريجي أو طابقي(29) بل تنشأ على شكل باطني تتغذى من صلب المعاناة وتتنامى فيها الاسطر كما تتغذى أغصان الشجرة بحركة متدفقة (30) ثم يتكسر الدفق في المقطع الرابع ليشهد ترددا اندفاع في الاسطر الشعرية بلغ الاقصى (77 سطرا شعريا) وتراجعا بمقطع يضم 41 سطرا وهو خاتمة القصيدة. وليس التقسيم حسب المقاطع في هذه القصيدة قائما على تحول في الدلالة ضروري بل هو اختيار ذاتي جزء الدفق الشعري وحاكي صوت النفس المتشنجة لتروي بعضا من لحظات المكاشفة الشعرية كما عاشتها .

فالمقطع الأول قام على صورة جوهرية هي العبث بجسم شهر زاد وقد نسج الشاعر لهذا المقطع صورة متحركة اختار فيها كسر نسق الكتابة الخطي ليصوغ تضاريس تحمل على ترصد صورة شهر زاد من زوايا متحركة على النحو التالي :

ـ جملة شعرية أولى : كتابة عادية بداية من أول السطر من قوله : جسمك المعروض الى قوله كان الرقاد.

ـ جملة شعرية ثانية : بدأت بهامش يفصلها عموديا عن الجملة الاولى بدأت بفوق أكداس الى ضفة واد.

ـ جملة شعرية ثالثة كالأولى تتبع خطى شهر زاد وترتبط عضويا بالجملة الاولى اذ ربطت بين جسد الفتاة وحركتها.

ـ جملة شعرية رابعة كالثانية بدأت بهامش فاصل عموديا وهي تحيل على موقف من شهر زاد.

ـ جملة شعرية خامسة كالاولى فيها خطاب بأسلوب انشائي يحمل على العلاقة بين الشاعر والفتاة والواقع.

ـ جملة شعرية سادسة : تواصل كالثانية بتر التتابع العمودي من بداية السطر كما تواصل ترصد وضع الفتاة بين أصحاب اللذة.

ـ جملة شعرية أخيرة في المقطع الاول كالجملة الأولى في بداية السطر ولكنها أقل الجمل عددا من حيث الاسطر وهي لا تضيف شيئا جديدا بالقياس الى الجملة السابقة ولا نجد له موضعا ينطق عن حاجة الى صياغتها على نحو يخرجها عن سياق الصورة السابق.

فلئن توفر في المقطع الاول اختيار في كتابة الاسطر حسب الجمل الشعرية فهو لا يخضع دائما الى منطق واضح.

أما المقطع الثاني فقد تلاحقت فيه الجمل الشعرية عادية من حيث الكتابة من بداية السطر ولكن النسق اختل في نهاية هذا المقطع وللاختلال علة ظاهرة هي الفصل بين انشودة شهر زاد وتعليق الشاعر وعبر عن الفصل بالتدرج سطرا فسطرا صورة من العودة البطيئة الى أصل الكتابة في السطر الاخير من المقطع الثاني من بداية السطر. فقد خرج الشاعر في هذا المقطع الثاني إلى عالم شهر زاد وأفعمه بالقصة الدينية والحكاية الشعبية في إطار تراكمت فيه «أنوار الفساد».

أما المقطع الثالث فقد اصطف على وتيرة واحدة عادية تبدأ من أول السطر وتحمل منذ البداية بلاغا هو قناة اتصال انشائية اختارها الشاعر على نحو من «الوعظ» الاخلاقي ترتبه افعال أمر فيها من ذلك الوعظ ما يدفع المقطع إلى التنامي على صيغة تداعت فيها الصورة الى الماضي الحالم (فانظري... فاتك الركب... وهل ينفع... أسفا...) بالاستفهام أو بالتأوه والتأسف.

ثم ارتدت الصورة في الجزء الثاني من صور المقطع الى قبوع شهر زاد في الرذيلة وانحسارها في «حظ بائس».

ويتجزأ المقطع الرابع الى نوعين من الصور، جزء وقف عند وصف شهر زاد في الملامح المتصلة ببضاعة الجنس كما تفرغت إليها وجزء انتقل الى «الزبائن» والكساد الذي أحاط بالفتاة. والمقطع كله رجع صدى لما سبق أن صوّره الشاعر في المقاطع السابقة فتصبح الاسطر الشعرية في هذا المقطع مقطوفة على غير هدى من الاسطر السابقة بل يجد المفكك لهذا المقطع ان الشاعر أبقى في جراب نفسه نصيبا لم ينفثه فأسرع إليه واستنفذ الزاد منه. فتتحول التجربة الشعرية الى محاسبة تقر بالصراع الفردي بين الشاعر وشهر زاد.

والمقطع الخامس جرف الشاعر الى سيل من الاسطر على نسق متوازن من حيث طول الاسطر وقصرها وتميز هذا المقطع بثنائية التصوير، تكون الصورة مجزاة، قصيرة ، مقصورة على الومضات كلما تعلقت بشهر زاد وهي على الشكل المتواتر في المقاطع الاخرى. جمل مطولة كلما ارتبطت بالوضع الذي تعيشه الفتاة سواء محيطها أو زبائنها. والمقطع كله يجمع شتات القصيدة فهو لبها ولبابها بل هي فيه بالقوة حتى يتسنى القول إن ما سبق من مقاطع نافلة بالقياس الى المقطع الخامس إذ هو يجمع ويحشر ويحشو ولا يضيف جديدا إلا بلوك الصور على نحو مغاير لما توفر سابقا فتدرك أن زاد الشاعر مازال لم يشفه ما صب من جام غضب على شهر زاد (تكرار إيه).

وتنتهي القصيدة في المقطع السادس بخطاب انشائي يتجلى فيه سعي الشاعر الى التلبس بصوت الشعب فيتعدى الشاعر الفرد حرصا على الشاعر الذات ملاحقا البعد الموضوعي في محاصرة شهر زاد بالضمير الجمعي.

وإذا رمنا الربط بين عنوان القصيدة وبقية المقاطع فان القرينة بينهما جاءت على النقض والنسف. وأول مظاهر ذلك في الفصل بين العنوان بوصفه وحدة متكاملة أساسية وبقية المقاطع الأخرى الستة وهو فصل يحمل على قراءتين . الاولى ان الجمع

بين العنوان باعتباره وحدة قائمة الذات والمقاطع الأخرى يحيل على عدد سحري واسطوري هو العدد سبعة وهو يبعث على مقدس راسخ في الضمير الشرقي سواء في الزمان (الأيام السبعة) أو المكان (الأرضون السبع والسماوات السبعة). فهو عدد يتوق إلى التعبير عن الكثرة وعن المجهول الدافع الى الغرابة والعجيب وهي معان حافة بشهر زاد الحكاية الشعبية وشهر زاد الابداع.

والجمال والاحلام. فالقصيدة بترت العلاقة بين العنوان والمقاطع من حيث العدد ومن حيث الدلالة. والمظهر الثاني هو اعدام صورة شهر زاد الرمز الحالم في الضمير الشرقي، فعلى قدر تسامي رمز شهر زاد نزل بها الشاعر الى حضيض الدناءة وإلى قاع الرذيلة وانضاف إلى الرمز الذي غار في نبعه اندساس بعد اعدامي في لغة حماسية مترددة بين عنف الملفوظ وحدة اللفظ.

2 ـ مستوى الأصوات والموسيقى

الشعر عدول عن وظيفة الكلام المفهومية الى وظيفة الشجو وهو في شعر الحداثة لا يكتفي بالبحر والوزن والقافية بل جمح إلى إبداع عالم متناغم من الأصوات يحدث ما يعبّر عنه بالتجانس الصوتي وهو قرين نفس الشاعر ورسوخه في صدق التجربة وعمق المعاناة فالأصوات لا تركب على القصيدة من الخارج (الوزن) ولا ترصع به (القافية) بل تنبع إلى ذلك من النغم الذي يحدثه التناسق في الأصوات ومن الجرس الذي ينجم عن التعامل مع المقاطع الصوتية داخل الكلمات .

وزن القصيدة جاء على تفعيلة الرمل «فاعلاتن» وهي في سياق البحر وتواتره في الشعر العربي القديم أنسب بالغزل والعلاقات الحالمة والعاطفية كما تفيض من صلة الرجال بالنساء ولئن عدمت البحور الخليلية التخصص في الاغراض فإنها جرت على التواتر والتقليد والنمطية. وانتقاء «فاعلاتن» يجاري الاحلام التي تحبل شهر زاد في مستوى الرمز بل الخيال الشرقي بصفة عامة. وتوظيفها في هذه القصيدة ينسف الخيال ليحط في أرض الواقع بل لينفذ الى باطن العفن في هذا الواقع. فرفع الإيقاع الحالم صور الغواية وبدل أن تتبنى مقاطع (فا(عـ)ـلاتن) الطويلة بين مقطع واحد متحرك (عـ) شجوا جماليا رائقا نزلت إلى الادران والفساد .

أما الروي فقد جاء متنوعا عبر المقاطع .

المقطع الأول ـــــ روي : الدال مسبوقة بألف مدّ .

المقطع الثاني ـــــ روي : الدال مسبوقة بألف مدّ .

المقطع الثالث ـــــ روى 1 : الواو والألف مدًا وقصرًا .

روي 2 : اللاّم مسبوقة بالباء.

المقطع الرابع ـــــ روي : الواو والنون .

المقطع الخامس : روي : اللام مسبوقة بألف .

الميم مسبوقة بألف .

المقطع السادس ـــــ روي : النون والياء .

الدال في الروي الاول أسناني شديد مجهور والواو في المقطع الثالث شفوي حنكي

رخو (والواو نصف حركة) مجهور. واللام مغارزي بين الشدة والرخاوة مجهور وهـو روي المقطع الخامس. والميم في المقطع ذاته حرف شفوي بين الشدة والرخاوة مجهـور. والياء في المقطع الأخير أدنى حنكي رخو (والياء نصف حركة) مجهور.

فالجامع بين كل حروف الروي أنها مجهورة فهي تحمل جرسا حادا يحدث إيقـاعـا قويا يناسب النفس الحماسي النضالي الذي رفع لواءه الشاعر.

وقد بقي الإيقاع الموسيقي في هذه القصيدة رهين النفس النمطي يستمـد من الـروي جرسا ومن القافية نغما ومن التفعيلة وزنا ويتميز الميداني ابن صالح في قصيدة شهـر زاد وفي جل أشعاره بانتقاء للمقاطع الطويلة المتلاحقة بـل المتراكمـة والمتـزاحمـة وبهـا يحدث تشنجا صوتيا يرجع إلى حس درامي محتشم يتمثل في اندساس التقابـل صـورة من الصراع الدرامي، بين الاصوات ومجموعات الأصوات وهي تنثال تتابعا عنيفا وهي صفة جلية في الجمل الشعرية ذات الاسلوب الانشائي خاصة، تقترن بالطلب أو بـالنـداء أو بالاستفهام أو هي سليلة الأسلوب الخبري .

ملك الفرس ومعبود البلاد .

من له دانت شعوب المشرق الحالِم .

أطيانا ... عبيدا .

وقصورا وجواري وجياد

يتوزع هذا المقطع إلى نوعين من الأصـوات. النـوع الأول في السطـرين الأولين وهـو يجمع المقاطع الصوتية الطويلة الساكنة وفي النوع الثاني نجد الصفة التي ذكـرنـا آنفـا وهي الجرس الحاد المتلاحق وهي مجموعة من المقاطع الطـويلـة السـاكنـة والمتحـركـة يكسبها المد الصوتي نغمة تحدث الاشجاء المتقطع والمتكرر.

فانزعي عنك الحزام

قد مضى عهد «الطواشي» و «كايا»

والسلاطين العظام

خبز أطفالنا يا لصة

ما كان من الرزق الحرام

لا ... ولا كنا سرقناه من الأيتام

إن الموسيقى الخارجية بما هي أدوات جاهزة في الكلام وفي الأوزان غـالبـة على هـذا الشعر ولم نقف عند كيمياء نغمية نابعة من التفاعل بين نفس الشاعر واللغـة كـما عنـد شعراء الحداثة من الأساطين(31).

إلا أن بنية القصيدة توحي بنوع آخر من الإيقاع هو الموسوم بالإيقاع الداخلي. فـإذا كانت موسيقى الوزن والقافية والأصوات إيقاعا داخليـا يتضمن الجـرس والنغم، فـإن البنية الداخلية تحمل إيقاعا غير مسموع بل هو مرأى يرجع إلى طوبوغـرافيـا القصيـدة وإلى صورة تشكيلها على الورقة وإلى طريقة الترابط العضوي بين المقاطع الكبرى. فنقف عند هذا التناغم الباطني.

ـ المقطع الأول
أنت (شهر زاد) ـــ هو (جسم شهر زاد)
آه ـ أسف
ـ المقطع الثاني
عجبا ـــ هي
آه هو ـــ هي
(مزدك)
(قباد)
ـ المقطع الثالث
(سمسار)
انت ـــ هو (قناص)
أسفـــا
ـ المقطع الرابع
أنت ـــ هم (أصدقاء الامس)
أسفـــا
ـ المقطع الخامس
إيـه ـــ أنت
أسف هم (العشاق)
ـ المقطع السادس
أنا ـــ أنت
آه

في القصيدة إيقاع داخلي تبنته الضمائر وهي ثنائية . الثنائية الاولى في ذات شهر زاد يخاطبها الشاعر تارة ويغيبها اخرى فهو يفرض عليها الحضور والغيبة حسب السياق. يخاطبها استهجانا ويغيبها ليدحرها في فعالها الماجن. وثنائية شهر زاد المفرد والآخر الجمع أو المفرد، وهو ضروب من الذوات يبعثها الشاعر حسب الفعل المتنوع الذي تأتيه الفتاة وحضور الذوات يخضع لمراتب اجتماعية وتاريخية وثقافية متنائية منها السمسار والنّخاس والطواشي والنادل التركي ومنها الملوك والمتنبون كمزك وقباد، ومنها الاصدقاء والفرسان والعشاق وهي ذوات تشق المكان وتخترق الزمان لتحضن عهد شهر زاد في بشاعته وفي اتساعه. ثم ثنائية أنا/أنت وهي تملأ المقطع الأخير وتحدث في القصيدة رجة درامية تخرج شهر زاد من دور البطولة ليتقمص أنا الشاعر، الذات والموضوع، مسؤولية الغواية الفاجعة. فتصبح خاتمة القصيدة علامة جدف ضد مجرى المقاطع السابقة .

وتتخلل هذه الثنائيات المشبعة بالضمائر، علامات هي من الأصوات (كـالتـأوه) ومن المصادر (كـ أسفا) و (عجبا) وهي عبْرَ متن القصيدة دليل على حضور الشاعر ولكنه

حضور وجداني يقنع بالحالة النفسية ويرضى بالتعليق وقد غلبه سيل الغواية في شهر زاد فشدته عبارات الألم وألجمت فيه تجربة النفس الفاعلة في كيان القصيدة فارتأى الوصف وسطا عليه وشده عن انشاء عالم درامي، واضح. فجاء الشعر في هذا المستوى في منزلة بين منزلتين . هو ساع إلى الحداثة بالعناصر التي ألمعنا إلى عدد منها وهو باق في نمط الشّعر التقليدي من حيثُ التصوير في مستوى مصادره وآلياته. وينطقُ شعر الميداني بن صالح بهذا التردد بين الحداثي والنمطي، عن موقع جيل من هاتين الظاهرتين وهو جيل تونسي عرف خصوصية ثقافية لم تكن من جنس ما عرفه شعراء الشرق، إذ للمغاربي لحظات تاريخية كانت تنخر وجوده بين الانتماء العربي الثابت والاغراء الغربي الزاحف وإن كنا لا نجعل الحداثة غربية والنمطية عربية، فإننا لا نجازف عندما نقرن توفق شعراء الحداثة في الشرق من الرواد خاصة بالظرف التاريخي الذي عاشوا وعندما نلحظ في الشعر التونسي ذلك التردد بفعل الظرف التاريخي أيضا .

فنجد الميداني بن صالح مشدودا في هذا الجانب إلى منجزات الشعر العربي القديم مع إضافات ذاتية هي أقرب إلى طبع الشاعر ودرجة انفعالاته منهما إلى نفس شاعرة تعيش تجربة الحداثة وتقلقها .

3 ـ مستوى التصوير

أ ـ معجم التصوير

في القصيدة معجم أخذ أنماط متعددة من سجلات الكلام وهي لا تقف عند ضبط الزاد اللغوي فحسب بل تتخطاه إلى مصادر الثقافة التي يحملها الشاعر.

أ ـ 1 من هذا المعجم ما ينهل من قاموس اللذة وهو بعيد عن النزعة الابيقورية كما توفرت في الشعر القديم، متأصل في الكلام العادي والمألوف عند أهل المواخير وبائعات الهوى. فهو يعلن العزوف عن تجميل القبيح لينفذ إلى أعماق الواقع كما هو بعهره ودعارته فيصبح الشعر كمونا في الحالة وتقصيا لغورها. وقد تعددت الالفاظ في هذا السياق وهي مبثوثة في كل المقاطع على قدر لا يفهم بالاقتصاد والتقتير بل بالاندفاق والتجرؤ على اللغة. ففيه ما وجدنا في نفس الشاعر من قوة هدم وحرص جازم على تعرية الفتاة وفضح وجودها من وجوه كثيرة. وقد قام هذا المعجم الجوهري في القصيدة على انزياح مطرد من الكلام العادي إلى معجم اللذة والدعارة وهو انزياح يفهم بما هو سائد عند هذه الطائفة من النساء وهذا اللون من الحياة وهو ملمح في الشعر يخرج عن النمطية وعن وظيفة الشعر كما فهمها القدماء(32) مجاراة لوظيفة جديدة ليست حداثية مطلقا ولا رومنطيقية محضا بل هي تتردد بينهما لتنسل من التقليد في عيار الشعر وعموده وتتأكد في سياق علاقة الشاعر بالمحيط وبالمجتمع على وجه الخصوص . وهو دور نضالي كسر معنى النبوة كما تبناها الرومنطيقيون وتجاوز معنى المحاكاة كما أرساها ارسطو في الشعرية. والنضال بالشعر في مثل هذه القصيدة هو ضرب من مناجزة الواقع ومصادمة الراهن ومواجهة الجاثم فهو النقض لابرام نمط من الحياة جديد ومن خصائصه الحرص على الرمز دون التعيين وتكثيف الانزياح للتعبير عن المسافة بين الموجود والمنشود.

الدال	المدلول	الانزياح
الجسم	البضاعة	الخروج من التعبير عن الانسان إلى الاستلاب بالجنس
السوق	التبادل	العدول عن المعاملات الضرورية للحياة إلى المتاجرة باللذة
الرقاد	المباضعة	من حالة النوم إلى حالة المضاجعة
النخاس	وسيط اللذة	من عبودية الوضع الاجتماعي الى عبودية الجنس

ويتخلل هذا الانزياح إسراع إلى المباشرة فيكشف الشاعر الغيظ بكشف غطاء اللغة فتصبح عارية عري شهر زاد وينتقل العدول إلى المصارحة من قبيل.

تزرعين الأرض غيا وفساد

... عريت، مزقت الثوب فسوقا شهر زاد

وتمشت... جسمها عار

تنادي في عناد،

لتبيع اللذة النكراء في سوق المزاد

وهو التحول من عملية فنية تميزت بالتعامل الناضج مع اللغة استنفارا للانزياح واستنهاضا لمعجم مدفون في الواقع يعزف عنه الادب وتستنكف عنه الاخلاق، فهو يدهم المحظور ويستفز الوقار المصطنع، إلى عملية نزول إلى قاع الواقع كما هو بلا تغيير أو إعمال حسب عبارة القدماء فاتسمت القصيدة بالتمزق بين حالتين حالة العروج بالتفقه في الصلة بين الدال والمدلول عبر معجم لا يبتدعه الشاعر وإنما يصنع به القرينة المفجعة بين وضع شهر زاد المومس وشهر زاد الرمز، بين صورة الفجور والعُري وصورة الطبيعة والمالوف في الحياة العادية. ثم حالة الركون إلى سطح الوقائع المحموم ، فهو في الأولى أقرب الى الشعرية وفي الثانية أجذب إلى الكلام العادي فتصبح القصيدة بهذا المعجم المزدوج خليطا بين الابداع الفني والنقل المباشر.

أ ـ 2 من هذا المعجم ما يمس الارض والطبيعة خارج دائرة النفس الرومنطيقي وقد تصرف الشاعر في هذا المعجم بالمقابلة عند التوظيف ضمن الدوال ما انزاح الى مهد شهر زاد في عهرها ومنها ما صاغ التضاد بالاحالة على الطهر والكدّ. وإذا كان النوع الاول متصلا بالمعجم السابق حول نواة اللذة لا في معناها السامي أو الطبيعي بل في جوهر الاستلاب و «الفساد» حسب عبارة الشاعر فان النوع الثاني تكثف حول أصل قار هو المنبت العربي الأعرابي فجاءت عبارات من قبيل «الجياد» و «الفرسان» ومن قبيل «كوخي» و «نخلتي» و «الواحة» و «دقلة النور» و «عراجين ثمار» لتروي انتقال المعجم في هذا السياق من الاطار العربي العام، بل الاعرابي الأصيل إلى إطار عربي محدود هو مسقط رأس الشاعر أو واحات الجنوب رمزا عنده لذلك الأصل الأثير.

ويفصح هذا المعجم عن حس درامي أراد أن ينعتق من صلب القصيدة ولكنه اختنق

في النبع إذ وقف الشاعر عند مقابلات عفوية تخدم الغرض ولا تمهد للفن الدرامي، فبقيت القصيدة خطيّة تتلاحق فيها الاسطر على التراصف لا على التقابل الذي يبني الصراع وهو في البعد الدرامي ذو أوجه متعددة فقد يتجسم في مستوى بنية النص وقد يتراءى في ذوات يبدعها الشاعر قسم منها يسند الحياة وقسم آخر يعدمها وقد يتوفر الحس الدرامي في مستوى العبارات فتصبح الألفاظ قائمة على الصراع، وما يؤخر هذا الحس في هذه القصيدة وما يخنقه هو النزوع نحو الوصف دون احياء أوجه الصراع وان وجد صراع فهو خطي يلازم نفس الشاعر في تعرضه إلى شهر زاد وترصد أوجه مهانه الدناءة الجنسية كما صورها الشاعر.

على ان لهذا المعجم إشارة إلى المصادر الثقافية التي ينهل منها الشاعر. وهي تخضع لتقسيم ثنائي أوله المصادر التجريبية(33) وهي تشمل الطبيعة وأصنافها(34) والانسان في صفاته وأحواله وأعراضه، والمحيط كالصحراء والواحة والبحر. ثم إلى المصادر الثقافية الصرف كصدى الأدب العربي والدين والأخلاق(35) والتاريخ الانساني(36) أو الاسلامي والعربي(37).

وينجم عن هذا المعجم المتنوع تقابل بين نمطين من الصورة. نمط يتصل بالمدينة وبالتمدن سواء في الزمن الحاضر أو في الزمن العربي الغابر، ونمط يستمده الشاعر من الريف ومن الواحة ولكن التقابل بين النمطين لم يفض إلى بلورة بعد درامي كان ممكنا في ضوء التنافر بين المعجمين على ان الشاعر وقف الصورة على الوصف والسرد فكان يترصد حالة شهر زاد وفعلها وصفاتها ولم يبعث فيها أو منها ما يحيي الصراع الدرامي فبقيت القصيدة أشبه بالمناجزة بين الشاعر وشهر زاد.

الريف		المدينة	
هشيم الحصاد	ب	أكداس النفايات	ج
حشيش وقتاد	ب	أكوام الرماد	ج
ضفة واد	ب	الفراش والوساد	ج
الوهاد	ب	أرصفة الشارع	ج
فرسان	ب	المقهى	ج
ترويض الجياد	ب	الساحات	ج
جبال وسهول ووهاد	ب	سوق المزاد	ج
دقلة النور	أ	قصورا ـ وجواري وجياد	د
يغرس	ج	قصره أصبح مأخورا ووكرا	د
بالحقل النّوى	ج	النادل التركي	د
يحصد الزارع	ج	نانا وخاتون وفيفي	ج
المزرعة الجرداء	ب	الطواشي	د
ثور ذو قرون	ب	الدنّ	د
تشدين الرحال	ب	الحانات	د
النخل	أ	الابراج	د

الزياتين	حكيم الحي	ج
كوخي ونخيلاتي	حانوت	ج
عراجين ثمار	المصحات	ج
	البتطلون	ج
	صبغ الجفون	ج
	رموش العيون (ركبت)	ج
	صبغت الشعر الزائف	ج
	أنواع المساحيق	ج
	ألوان الدهون	ج

القلعة	د
يسرجون الخيل أفواجا	د
مسرحا	د
غلمان، جواري وحشيش ومدام	د
المواخير	ج
المقاصير الكسالى	د
مدينتي	ج

يتوزع المعجم المتواتر في القصيدة الى الريف والمدينة، ولا يغرب عنا اتصال الاطارين المكانييْن بشهر زاد الرمز وهي منفرسة في صلب المدينة بل في بلاط ملكي لشهريار ولكنها أصبحت صوت ضمير شرقي حالم ونسخة من الاصالة التي تعانق الريف بحياة البداوة وارتقائها إلى الافصاح عن الحياة العربية النقية.

وقد وزعنا المعجم الريفي الى مساحتين . مساحة انزياح الريف الى التعبير عن الانزياح في صورة شهر زاد فهي قد دنستها الغواية فشوهت لغة الريف واصبحت المدلولات قائمة على خدمة المومس. (ب) ومساحة البقاء على الاصل ومواجهة المومس بما يقابلها من صفاء الريف وطهارة قيمه وشرف فعله (أ) . وكذلك يتسع المعجم المتصل بالمدينة الى ناحيتين . الأولى حاضرة في الزمن تروي الغواية وتعبر عن استفحال صورة شهر زاد المومس في الواقع الشرقي (ج) والثانية تستمد من التاريخ ترف الاسياد والسراة ومجون أصحاب اللذة (د) فهي باقية تلازم شهر زاد لتخرجها من المفرد إلى الجمع ومن الذاتي الى الموضوعي. فتنكسر شهر زاد المرأة الجنس لتصبح وضعا وحالة وينقلب الشعر الى نضال باسل يترصد الواقع الانثوي ويطمح الى آخر رجولي، ريفي أصيل. وقياس المعجم الريفي بنمطيه إلى المعجم الحضري بنوعيه يؤكد اختناق الريف في المدينة وسطوة الاستلاب فحضر صوت المدينة وبهت صوت الريف ولكنه حافظ على النبع الصافي وعلى المرجع الاصيل فشهر زاد ريف مقهور ومدينة مومس نزل إليهما الشاعر وصفا بل اغرق في الوصف اغراقا وأضاف إليه حشرجة نفس

منكسرة هي لجوج تريد أن تتلف شهر زاد الواقع، وهي بضاعة جنس وقد اتضح ألم الشاعر وسخطه في معجمه أيضا فتواتر عبارات من قبيل : آه ـ أسفا ـ فيا هول ـ كفاك ـ إيه ـ أيا وهي قرينة الحدة التي تملكت الشاعر وقد انهار الحلم أمامه.

ب ـ الاسطوري في القصيدة

إذا قلبنا القصيدة يشدنا الشاعر الى نوع من الصور مندس يحمل إحالات ذات مراجع مختلفة وهي مأخوذة من التراث العربي والشرقي عموما. يختلف مصدر هذه الصور فهو قصة دينية أو حكاية شعبية. والقصة الدينية اسلامية قرآنية (ماروت ـ فرعون) أو هي انجيلية (سدوم) أو فارسية (مزك ـ ديفا) والحكاية الشعبية تتمثل في جوهر القصيدة وهي شهر زاد.

ويتصل بهما بالقصة أو بالحكاية إطار مكاني هو بابل وملك ماجن احتمى بمزدك ثم أزور عنه وعرف عهده الفتن في فارس وهو قباد (38) .

لاشك ان تناول الصور بهذه المراجع من العناصر الجديدة في الشعر العربي بل هي متى ارتقت الى المعالجة الواعية والحداثية سمة تميز في الشعر كما وجدناها عند بدر شاكر السياب أو عبد الهاب البياتي أو خليل حاوي أو غيرهم ممن رسخت أقدامهم في التجربة الحداثية. مع هؤلاء الشعراء يمكن التمييز بين الاسطورة والاسطوري. الأسطورة خصيصة حداثية وجد فيها شعر الحداثة منبتا جوهريا للاستعاضة بها عن النمطية ، والأسطوري هو الحنين الى الزمن الأول وإلى فترة البدايات (39) ولا يخلو شعر حقيقي من هذا البعد الاسطوري. وقد آثرنا عبارة الاسطوري على الاسطورة عند الميداني بن صالح في هذه القصيدة لأنه لم يضع كونا شعريا تتحول فيه الاسطورة إلى قاع بل إلى أداة والى حضور في الشعر يطفح ترميزا ويفضي عن المعاظلة الى الغموض وهو سمة شعر الحداثة أيضا لأنه ينأى عن اللبس أو الاغراب ليلتصق بالمعاناة الشعرية وليدخل الشاعر لحظة المكاشفة الشعرية. لقد بقيت القصة الدينية أو الحكاية الشعبية في قصيدة شهر زاد مرجعا تاريخيا :

عجبا مهزلة من عهد «هاروت» و «فرعون»

أو هو شاهد تاريخي يروي قصة العهر في تقادمها وفي ملازمتها للوضع الشرقي.

«مزدك» فرّخ في الادمغة الجوفاء

وانقاد «قباد»

أو هي تروي التقابل بين عناد شهر زاد ومرائها واصرارها على الغواية من جانب وما باد من رموز الفساد في القديم أو ما آل إلى الخراب بعد المجد فتخدم القصة الدينية أو الاحالة المكانية التاريخية العبرة والوعظ وتنصهر في الغضب الذي أباده الشاعر إزاء المومس.

فاتركي يا بذرة الشر الخنا
لم يبق بالابراج قنّاص ونابل
غادر الفرسان يا مسمومة الريق سدوم

خربت أبراج «بابل».

فمن العسف البحث عن الأسطورة في هذه القصيدة وهو ما يحث على الحاق الشاعر

بمنجزات الشعر العربي القديم مع ميل جارف إلى النضال بالشعر ليخرجه من الامتاع أو الحجاج أو التعليم إلى النضال في سياق مناجزة الواقع العفن بأدوات تعرية لا توشية.

أما الأسطوري فهو المنتشر من الاسطورة والمنحل من طقوسها وترتيبها يحن دوما إلى الزمن البكر (40) فترة ما قبل الإثم وما قبل التواطؤ مع الدهر لدخر الانسان الى وضع الاستلاب والتشيؤ. فالأسطوري ينهل من الصميم ويعرج إلى الإبداع والخلق. ولا يوجد شعر أثير لا يرشح بالأسطوري إذ هو من الانماط المتملكة للخيال البشري تجري على أنساق مجردة ولكنها تحرك الكائن الآدمي نحو الفعل. فالأسطوري يسكن الشاعر ويدفعه منذ القديم إلى تصور الخلق والجنوح إليه. وهو في شعر الحداثة وقد تفاعل مع الاسطورة إذ أصبحت من منابت القول الشعري الجوهرية، يواجه الواقع ويسعى إلى كسر النواميس المسطرة والخطوط المكبلة. فكانت عملية التأسيس من قضايا شعر الحداثة. وهو يريد أن يصوغ إنسانا عربيا جديدا كفءا في الواقع الانساني المعاصر أهل ليضطلع بالمسؤولية البشرية. لذلك وجدنا بدر شاكر السياب في انشودة المطر يومىء إلى البعل الفاتح، يأتي ليخصب الأرض بعد قحطها وكذلك جاء خليل حاوي يشير إلى البحار وإلى الدرويش ويلمح إلى سدوم قصة الإثم الجنسي وقد استحالت قصة الاثم الفكري في الواقع العربي الراهن ويرثى ليعازر بعد نكبة فشل الوحدة بين مصر وسوريا. فهو نوع من النضال أحيى الاسطورة بنماذج مختلفة بل متنائية كالقصة الدينية والحكاية الشعبية ولكنهما جريا على النسق الاسطوري وانعتقا عن المرجع الأصلي ليصبحا خلقا شعريا يسهم به الشاعر في بلورة كون جديد هو صورة من بكارة الوجود.

لا يعدم شعر الميداني بن صالح هذا الاسطوري ولكنه مبدد عنده تغربه المواجهة الحماسية والنزال الدامي فهو خصيم شهرزاد كما كان في قرط أمه خصيم المعرّة بفرنسية وجدتها على غير جودة عند الشاعر، وهو لدود للخفافيش فضلا عن القهر والظلم والفقر والجهالة. فالاسطوري متلبس عنده بالبناء بعد الهدم. وبالانشاء بعد التمزيق. فهو خلق دفين لديه به يريد أن يعدم العبث والرتوق وليعلن بعد الفضح والصخب بداية جديد مغاير وهو مفارق للزمن من جنس الاسطوري ذاته.

ج ـ الإنشاء والخبر

قامت قصيدة شهر زاد على ثنائية اسلوبية غير متكافئة. استندت في قسم كبير منها إلى الخبر واقتحم الانشاء الخبر كسرا لعملية الوصف وجنوحا إلى عملية اندفاق الذات، ذات الشاعر عبر المقاطع، فنطقت القصيدة عن نواتين . الأولى تجسمت في شهر زاد والثانية في ذات الشاعر. وشهر زاد مخاطب موصوف لا يتكلم الا في إطار الوضع الذي اختاره الشاعر لها فهي إحالة على القينة وعلى المغنية. فأرسل الشاعر الأوصاف ليكثف الوضع، وتعددت الأوصاف لتعرية الفظاعة التي تلبست بالفتاة. أما الشاعر فقد اقترن بالاسلوب الانشائي وأفصح عن المعاناة الدفينة التي يعيشها فهو لم يجد إلا الاشارة الى اللوعة والعجب والتأوه ويصبح أسلوب الانشاء في هذا السياق تعبير عن طبيعة النضال الذي ارتآه الشاعر، إذ لا يدرك الانشاء إلا في التقابل مع الخبر والخبر يروي قصة شهر زاد والانشاء يثبت التعليق والموقف. والخبر قرين تاريخ سابق مازال متواصلا والانشاء حاضر نابض ينشد مستقبلا مغايرا.

وفي التردد يبدو ملمح أساسي من صور النضال عند الميداني بن صالح ففي المقطع الأول بدأ الشاعر ينساب في تراكم الأوصاف وسرد قصة شهر زاد ثم يقطع القص بالانشاء تأوها ومناءاة جمعا بين إحساس النفس الباطني.

آه «يا بائعة اللذة» لم يبق زناد

وانفعال الخطاب بالامر والطلب حرصا على درء ما سبق من أوصاف لا تقصد لذاتها حتى يخرج القول الشعري عن المباشرة بل استدعاء للوضع.

فاتركي عنك العناد.... عجبا مهزلة شوهاء.

ثم يعود إلى السرد ليحيط الفتاة بما يناسبها من عالم العهر.

ويبتر الشاعر النسق في المقطع الثاني فيبدأ بالانشاء عجبا لا يقفه عند شهر زاد كما ألمع في المقطع الاول بل يوغل به في باطن التاريخ ليتحرر القول الشعري من الوصف الخطي ويكتسي حلة السبر باختيار الزمن الماضي عنصرا لتحديد الوضع المتعفن وينسج المقطع على التلاحق بين اسطر انشائية وجمل مطولة خبرية في صورة من السبر والتقصي.

واتبع الشاعر الطريقة ذاتها في المقطع الثالث متخلصا من الزمان الى المكان، ومن التاريخ الغابر الى التاريخ الحاضر ومن التصريح الى الرمز. وتتبوأ «دقلة النور» في هذا المقطع مرتبة النواة لتطلع على التحول والاستعداد لنقض العهر بالطهارة وهي ليست طهارة التهويم في المثل بل نابعة من الكد والساعد. وإذا كانت الاسطر الانشائية قليلة فانها هي القادح على ذلك الكد والتغيير سواء بالامر (يفيد الطلب) أو بالاستفهام أو بالتعجب والاسف. وإذا كانت الجمل الشعرية مأخوذة الى الخبر فانها بانثيالها تجاري نسق المحاسبة وتحيل على وقع الانفعال فتكون نافذة إلى اعماق الانشاء تتبناه أو ترعاه أو تمهد له.

ولا يتغير المنهج في المقطع الرابع والخامس وانما يتخذ مجرى جديدا في المقطع الاخير وهو في نظرنا الحجة على مقاربة النزعة الى الوصف والإيهام بالمباشرة إلى الحس الدرامي وهو كما ألمعنا يقوم على الصراع. فقد انتقل القول الشعري من ثنائية شهر زاد - الشاعر المتخفي في الانفعال بأسلوب الإنشاء إلى ثنائية أنا الشاعر المفرد أنا الشاعر الجمع في صراع بدأ مع شهر زاد وانتهى ليعكف على الذات وليصبح التصوير انشائيا غنائيا يعلن المأساة ويمهد لمرحلة التطهر لا تسكن شهر زاد فحسب بل تبدأ من الشاعر ولا ترضى كما أشرنا بالوصف نكالا بالمومس بل تريد الوضع ليتأصل القول الشعري في النضال وليتجذر النضال في سياق الظرف والمحيط وهما حركة تعزب عن السكون والنزول بالانسان إلى بؤرة الاتهام. فليست شهر زاد عهرا ملازما، بل هي دناءة وضع يواجهها الشاعر بكشف القناع عن الذات المقصورة على النفس الى الذات الجماعية المتهمة.

إنني الخماس «وابن الأرض»

صوت للجماهير اسمعيني ..

لقد انبنت القصيدة على الظهور والضمور. الخصام فيها كما النزال والانفعال بل كما السباب والتجريح ظهور ولكنه سرعان ما يتضاءل بالتحليل والتفكيك ليستحيل الى ما سكت عنه الشاعر وانما أباحت به أدوات القول الشعري وأظهرته المسالك التي اتخذ لتشكيل الصورة.

وليست الصورة في هذه القصيدة أسطورية على نحو ما نجد عند أرباب شعر الحداثة بل مشتقة من ذلك الانفلات اللطيف من المباشرة إلى التأسيس. جل ما في القصيدة من المعاني يقر بالمباشرة ذلك مما يقوله الشاعر ولكن باطنها يحمل التأسيس وهو يقوم على صراع متواصل في القصيدة قد يلوح بين شهر زاد وقد نزلت من عرش الحكاية الشعبية إلى أرض الواقع المتعفن ولكنه يبوح بأن شهر زاد من الشاعر وأن الشاعر من الشعب والداء كامن في الذات وتلك هي عقدة القصيدة وليست حالة الندم المرضي في آخر القصيدة إلا التعبير عن ذلك الصراع وهو يخرج عن دائرة العاطفة ليتنزل في الوجدان.

وبناء الصورة على هذا النحو يربط الميداني بن صالح بنوع من الشعر الحديث نلمس له الاثر في الشعر الفلسطيني. وإذا كانت الاعداء مختلفة بين خصيم الميداني وخصيم الفلسطيني فإن طرائق التعبير متقاربة وهي توخي أسلوب التصريح الذي يضمر الخطاب ولا يفضحه ويخفي الصراع لانه يدعو إليه. فتنكسر نزعة المباشرة والتواصل الواضح للاخبار عن عالم شعري متكامل ينهض على مفارقة وهي الاخذ بناصية الوضوح والتعرية من جانب والايغال في الغموض(41) والمعاناة من جانب ثان.

كمال عمران

كلية الآداب منوبة ـ تونس

الهوامش

(1) الميداني بن صالح مولود في 15 نوفمبر 1929 بنفطة. صدرت مجموعات شعرية سبع أولها قرط أمي وآخرها الاقنعة.

(2) Roland Barthes: critiques et vérité. Ed le Seuil 1966 p. 64-79.

(3) انظر مقدمة عبد القادر ابن الحاج نصر لديوان من مذكرات خماس الطبعة 2 ـ الدار التونسية للنشر 1990 ، وخاصة ص 16 .

(4) من أمثال الاساتذة ـ توفيق بكار ـ حمادي صمود ـ محمد الهادي الطرابلسي...

(5) الميداني بن صالح، من مذكرات خماس ـ الدار التونسية للنشر. 1990 ص 51 ـ 70 .

(6) انظر على سبيل مثال : طه حسين : حافظ وشوقي.

(7) انظر ، محمد العياري .

(8) عن مصطفى آغا : محمد الفاضل ابن عاشور : الحركة الأدبية والفكرية في تونس ـ الدار التونسية للنشر 1972 .

(9) عن سعيد أبي بكر : راجع ابراهيم، مقدمة ديوان السعيديات ص 7 ـ 23 ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس 1981 .

(10) عن الطاهر الحداد شاعرا : احمد خالد. اضواء من البيئة التونسية على الطاهر الحداد ونضال جيل ص 236 ـ 302 . الدار التونسية للنشر ـ تونس . الطبعة 3 ـ 1985 .

(11) مصطفى خريف : انظر : عبد العزيز لندة : التذوق الفني في شعر مصطفى خريف ـ شهادة الكفاءة في البحث ـ كلية الآداب بتونس 1970 .

(12) كمال عمران : التداخل بين الوطنية والرومنطيقية ضمن خمسينية الشابي ـ مجلة الفكر السنة 30 العدد 3 ديسمبر 1984 ص 118 ـ 128.

(13) عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب : الرجل وشعره ـ بيروت ـ دار النهار 1971 .

(14) إليا حاوي : خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ـ دار الثقافة بيروت 1984.

(15) أنس داود : الاسطورة في الشعر العربي الحديث ـ القاهرة ـ مطبعة عين شمس 1975.

(16) نميز بين المعاصر وهو مفهوم مقترن بالزمن والحديث أو الحداثي وهو مرتبط بالموقف انظر : عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار العودة بيروت ط 3 1981 .

(17) لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي ضمن كتاب دراسات في الشعرية ـ الشابي نموذجاً ص 55 ـ 175.

18 ـ هشام الريفي : الخط والدائرة : الاسطوري في أغاني الحياة ـ المرجع السابق ص 225 ـ 232.

(19) يوسف الخال : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ بيروت 1978.

(20) محمد فتوح احمد : ظاهرة الايقاع في الخطاب الشعري ضمن مهرجان المربد الشعري العاشر 24_12_1989.

(21) عبد الجبار داود البصري ـ إيقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع مهرجان المربد ـ 1989 .

(22) انظر على سبيل المثال قصيدة أمل دنقل : الخيول : الاعمال الكاملة منشورات مكتبة مدبولي القاهرة (د ت) ص 330 ـ 334 .

23 خالد سليمان. ظاهرة الغموض في الشعر الحر ـ مجلة فصول المجلد 7 أكتوبر 1986 مارس 1987 ص 65 ـ 88 .

(24) وقد كان تأثير الشاعر اليوت Eliot واضح في شعراء الحداثة.

(25) جعفر آل ياسين : المنطق السينوي ـ دار الآفاق الجديدة بيروت ط 1 ـ 1983 ص 143 .

(26) عبد الله صولة.. فكرة «العدول» في البحوث الاسلوبية المعاصرة ضمن مجلة اللسانيات السيميائية ـ العدد 1 ربيع 1987 ص 73 ـ 101.

(27) مصطفى الجوز : نظريات الشعر عند العرب ـ 1 ـ دار الطليعة بيروت ط 1 ـ 1981 .

(28) عز الدين اسماعيل : المرجع السابق ص 124 ـ 194 .

(29) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ـ دار العودة بيروت 1981.

(30) ص 35 ـ 44 نفسه ص 42 .

(31) داود احمد يوسف : لغة الشعر ـ دمشق منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ 1980.

(32) فدوى مالطي دوجلاس بناء النص التراثي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1985.

(33) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الاسلوب في الشوقيات ـ منشورات الجامعة التونسية تونس 1981 ص 141 .

(34) قصيدة شهر زاد ـ من مذكرات خماس : ص 51 ـ 52 ـ 68 .

(35) من مذكرات خماس ص 52 ـ 59 .

(36) نفسه ص 52 ـ 54 .

(37) نفسه ص 55 .

(38) نفسه ص 54 .

(39) انظر : DURAND (G) Figures mythiques et visages de l'œuvre - Paris - 1979 - p. 310.

(40) هشام الريفي المرجع السابق ص 225 ـ 227.

(41) خالد سليمان ـ المقال السابق ص 65 ـ 69 .

حوار بلا بروتوكول

مع الميداني بن صالح

محمد الهاشمي بلوزة

إن الحوار مع شخصية بمكانة وثراء الاستاذ الشاعر الميداني بن صالح شيق وممتع في نفس الوقت. شيق لما تحفل به مسيرة الرجل من وقائع ومحطات لها دلالاتها وآثارها ليس في حياة الشاعر فقط وإنما في المسيرة الثقافية والادبية للبلاد وممتع لما يمتاز به من خفة روح وحضور للبديهة وثقافة واسعة زادها إمتاعا تواضعه الكبير الذي حول محرابه الخاص (مكتبته) الى مكان يلتقي فيه الأديب والسياسي والنقابي والرجل العادي، يجيئون كلهم ليجلسوا إلى الأستاذ ويتباحثوا معه هموم الوطن أو طلبا للمساعدة على قضاء شأن ما. وبروح الشاعر الحالم وعطف المناضل الشعبي يستقبل الجميع محاورا أو موجها ذلك دأبه منذ أن ترك المحفظة واختار التقاعد المبكر التقيته في مكتبته الخاصة في منزله وأجريت معه هذا الحوار الذي حاولت أن يكون نافذة مفتوحة على مختلف جوانب حياة الشاعر والمناضل.

س 1: لنبدأ من حيث تكون البداية عادة، كيف يعرف الميداني بن صالح الشاعر نفسه؟

ج 1: الميداني بن صالح الانسان المتحدي أو الرافض الذي يتطلع دائما إلى المجهول والمستقبل. دخلت تونس سنة 1946 للإلتحاق بالجامعة الزيتونية ورغم ما أحمله في ذاتي من بنية فلاحية مع مزيج حضري - بدوي فقد انخرطت في حركات الإصلاح التي كان طلبة الزيتونة ينادون بها عن طريق جمعية صوت الطالب الزيتوني التي تأسست سنة 1948 إذ كنت من بين المناضلين النشطين داخل هذه الجمعية التي كانت تنادي بتعصير التعليم وإخراجه من حلقات المساجد الى عالم النور والتحديث والمعاصرة وكانت هذه التجربة ثرية بسبب ما عاشته من صراعات مع السلطة ومع الفئات الرجعية داخل الزيتونة ثم مع الحزب الحر الدستوري التونسي آنذاك لأسباب لا مجال لتحديدها. إذ هي من اختصاص المؤرخين.

وفي سنة 1953 اصبحت معلما بالمدارس الابتدائية وتشاء الصدف أن اعين بالمدرسة الابتدائية بمنجم المظيلة حيث سنحت لي الفرصة أن أحتك بعديد القادة الثوار الذين كانوا يقاتلون الجيش الفرنسي بجبال «عرباط» و «الثالجة» وغيرها كما تعرفت على واقع عال المناجم وما كانوا يعانونه من استغلال واستثمار من قبل شركة الفسفاط الاستعمارية مما فجر في ذاتي حسا اجتماعيا وطبقيا والتحاما مع الفئات العمالية الفقيرة والمستغلة وهكذا تكامل هذا الوعي من خلال ما أعرفه عن واقع فئات «الخماسة» و «القيالة» بواحات الجريد من جانب وفئات «عمال المناجم» من جانب آخر وخلال هذه الفترة بدأت أتعرف على التجارب الثقافية الادبية من خلال ما كان يصل تونس من مجلات مثل مجلة «الرسالة لأحمد حسن الزيات» و «الالواح» لعبد الله العلائلي. و «الأديب» لألبير أديب و «الآداب» لسهيل إدريس. وقد شد انتباهي ما كان ينشر من قصائد شعرية لعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم. ولعل هذا الاحتكاك قد ولد في نفسي طموحا لاتمام دراستي بالمشرق العربي فكاتبت المرحوم الأستاذ «يوسف الرويسي» الذي كان مديرا لمكتب المغرب العربي بدمشق رجوته العمل على تسجيلي بإحدى الجامعات العربية وفعلا تم ذلك فالتحقت بجامعة بغداد/ كلية الآداب ـ قسم التاريخ سنة 1956 ولغاية سنة 1960.

س 2 : بدأت مبكرا رحلة السفر، ما هي مراحل هذه الرحلة وكيف كانت؟

ج 2: إن قصة السفر/ المغامرة والقرط والحمار تمثل علامات بارزة في حياتي منذ الطفولة.

غادرت «نفطة» على الحمار باتجاه مدينة «توزر» حاملا «القرط» الذي كان الكنز الوحيد لمواجهة المستقبل المجهول وكان دخولي الى مدينة «تونس» وانضمامي الى التعليم بالزيتونة رغم الفقر والحاجة مغامرة كبيرة ومجهولة الآفاق خاصة في تلك الظروف التاريخية لكنني تمكنت من ان أواجه ذاتيا وبصلابة وصبر كل العقبات والمعوقات وكان الانتقال من مجتمع واحي تقليدي له قيمه وخصوصياته الى مجتمع المدينة قد فجر في ذاتي عديد التناقضات التي كان علي قبولها أو تجاوزها والتغلب عليها كما استمرت هذه الرحلة داخل البلاد التونسية بين مدينة «جمنة» من ولاية قبلي ومنجم «المظيلة» بولاية قفصة ثم الرحيل إلى المشرف العربي عن طريق البر والبحر ـ تونس ـ طرابلس/ طرابلس ـ الاسكندرية/ الاسكندرية ـ بيروت ثم من بيروت إلى دمشق ومن دمشق الى بغداد وقد تعرفت في كل محطة من هذه المحطات على عديد المثقفين والأدباء ورجال السياسة مما فتح أمامي آفاقا رحبة ومتداخلة للدراسة والنضال على عديد المستويات. إذ بمجرد ما وصلت بغداد تحملت مسؤولية الكتابة العامة لفرع الاتحاد العام لطلبة تونس وعضوية هيئته المديرة من سنة 1956 إلى سنة 1960 وقد مكنني تحملي لهذه المسؤولية من التعرف والاحتكاك بالمجموعات الطلابية التونسية بأوروبا ثم بالمشرق العربي وبصورة خاصة بالقطر العراقي الشقيق، فهذه المسؤولية قد جعلتني أتعرف على ممثلي الطلبة البعثيين بالجامعة العراقية ثم ممثلي الحزب الشيوعي العراقي وقد قمت باسم الاتحاد العام لطلبة تونس بالتنسيق مع هذه المجموعات ورفع شكاواها وأوضاعها إبان فترة قمع «نوري السعيد» إلى المنظمات الطلابية الدولية. كما أن هذا

الاحتكاك قد جعلني اختار عن وعي الانضمام إلى «حركة النضال القومي الوحدوي» منذ سنة 1957. ولعل هذا الانضمام إلى حزب أيديولوجي قد فرض علي مزيد الاعتناء بالدراسات التاريخية الحضارية والفلسفية والفكرية وخاصة الفكر الماركسي.

وقد عرفت خلال فترة دراستي في المشرق عدة صعوبات من توقيف وبحث من قبل السلطات الأمنية آنذاك، لكنني كنت دائما أحمل في ذاتي الحماية إذ أنني دائما أردد انني تونسي أولا ووطني بالدرجة الأولى وقومي وحدوي نتيجة وخلاصة وكما يقول المثل الصيني «أنا من الصين لكنني شيوعي» كنت أردد «أنا تونسي لكني قومي ووحدوي»

س 3: هنالك ملاحظة ذات دلالة تتمثل في أن العديد من الطلبة الذين درسوا في المشرق منذ نهاية الخمسينات وبداية الستينات أصبحوا فيما بعد من رموز الادب في تونس نذكر منهم مثلا: أبو القاسم محمد كرو، الميداني بن صالح، محمد الصالح الجابري، علي دب وغيرهم، هل من تفسير لهذه الظاهرة؟

ج 3: أعتقد أن لهذه الظاهرة أسبابا ثقافية وتاريخية من جانب كما أنها نتيجة آفاق التعرف والتفاعل خاصة بعد سقوط الجدر الحديدية التي كانت تفصل ما بين أقطار المغرب العربي عموما وأقطار المشرق العربي من جانب آخر، ذلك أن هؤلاء الطلاب الذين أصبحوا طليعة للثقافة والأدب في تونس كانوا في أغلبيتهم من خريجي الزيتونة أمثال أبو القاسم محمد كرو، عبد الكريم المراق، الشاذلي زوكار، المنجي الكعبي، هشام بوقمرة، محمد الصالح الجابري، عمر حميدة، ابراهيم شبوح وغيرهم.

كما ان حياتهم بأقطار المشرق العربي التي كانت تعيش نهضة فكرية ثقافية وأدبية فنية ذات طابع قومي عموما قد جعلتهم يكتشفون ذواتهم من خلال نظرة صاحية بعد مرحلة التعتيم والانغلاق التي كان الاستعمار قد فرضها كحاجز بين جناحي الوطن العربي، المغرب والمشرق.

س4: لنعد الى الرحلة، المعروف أنها لم تكن مشرقية فقط.. ؟

ج 4: باشرت التعليم كأستاذ للتاريخ بالمعاهد الثانوية بقفصة ثم القيروان فتونس خلال تسع سنوات من سنة 1960 إلى سنة 1969 لكن حلم الرحيل والتطلع إلى مزيد من المعرفة كان يسيطني دائما لذا قصدت باريس جامعة السربون لإعداد دكتوراه الحلقة الثالثة حول موضوع كنت اخترته في ذاتي منذ الطفولة، عطفا وتفاعلا وهو «الحياة الاقتصادية والاجتماعية لفئات الخماسة بمنطقة الجريد» بإشراف الأستاذ «جاك بيرك»

نزلت برحاب السربون في سبتمبر 1969 ورغم القرار الذي كنت أحمله من وزارة التربية بتمكيني من منحة طلابية خاصة لإتمام هذا المشروع لكن المتغيرات السياسية التي حصلت بتونس سنة 1969 جعلتني أحرم من هذا الحق مع محاولة إخراجي من المبيت التونسي «مونسيني» لكنني واجهت كل هذه التحديات بصمود وصبر ونضال إذ عملت بالمطاعم وبعت جريدة «لوموند» كما اشتغلت في مؤسسة سياحية باريسية ،، نادي أوليس Ulysse Club وتمكنت من النجاح بامتياز في السنة الأولى تحضيرية كما

ساهمت أثناء إقامتي في باريس في عديد الأنشطة النقابية الطلابية والسياسية أيضا لكنني بمجرد ما عدت إلى تونس أواخر جوان سنة 1970 حجز جواز سفري مما حرمني من مواصلة دراستي العالية. فرجعت للتدريس بالمعاهد الثانوية بتونس العاصمة حتى سنة 1987 حيث خرجت الى التقاعد المبكر.

س 5: رحلة القرط إن صح التعبير كانت البداية وولد معها ديوانك الأول «قرط أمي» ثم جاء الديوان الثاني «الليل والطريق» وبعده «من مذكرات خماس» لتطرح فيهما ما ترسب في الذاكرة، هل كنت فيهما تكتب سيرة ذاتية؟

ج 5: أعتقد أن مجموعاتي الشعرية «قرط أمي» و «الليل والطريق» ثم «من مذكرات خماس» تعطي صورة وترسم مسيرة للطفل الواحي، الريفي الذي عاش على أبواب الصحراء بين واحات النخيل مع الحمار والرفقة «القيالة» و «الخماسة» وأصوات المؤذنين وحلقات الذكر الصوفية والأغاني الصحراوية التي تتغنى بالشجاعة والبطولة مع مزيج خرافي حالم متوارث. كما أرخ «الليل والطريق» للريفي الذي يصعق بموت والدته التي منحته الحياة والحب بصورة أثرت في نفسه حتى يومنا هذا وهو يقتحم أبواب الشيخوخة.

كما رسمت في المجموعة المذكورة صورة للريفي الذي ينزل في المدينة لكنه لا يريد أن يصبح رقما مجهولا داخل أزقتها ومدارسها وأسواقها ومساجدها وحاناتها.

أما من مذكرات خماس فقد تحدثت عن تجربتي في باريس مرارة وخيبة وصراعا وأملا.

س6: إذن انطلقت هذه المجموعات من الذات، وكان حضور «الأم» فيها قويا بل لقد كان محركها الرئيسي، هذان العنصران تناقص تأثيرهما فيما بعد لتحل «أم» أخرى هي «القضية» في «زلزال في تل أبيب» «الصوت الخالد» «الوحام» «الأقنعة».

هذا التغييب للذات أثر إلى حد ما في القصيدة شكلا ومضمونا وكان له الفضل في دخول تجربة أخرى هي تجربة الكتابة الملتزمة بايجابياتها وسلبياتها كيف حدث هذا الانتقال.

ج 6: مما لاشك فيه أن الانتماء الايديولوجي والنضال السياسي الاجتماعي والالتزام التلقائي الواعي بقضايا الفئات الفقيرة من فلاحين وعمال والوعي بأن مصير الانسان أو أية مجموعة بشرية لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال مصير الأمة تحررا وانعتاقا، عزة وكرامة تكاملا ووحدة، قلت إذن إن تحمل هذه القضايا يؤثر أساسا على انتاج المثقف وخاصة الأديب والشاعر، يؤثر على الجوانب الفنية والابداعية لأن الهم الاساسي للأديب إذا ما التزم بهذه القضايا يصبح تبليغ الرسالة بمحتواها الايديولوجي سواء كان اجتماعيا أم سياسيا. من هنا يرى العديد من المتتبعين لانتاجي الشعري ولربما هم محقون في ذلك، انني في مجموعاتي الأخيرة أو التي جاءت، بعد المجموعات الثلاث الأولى يغلب عليها الطابع الايديولوجي الفكري على حساب الجانب الابداعي التجريدي الفني وتبقى عندي القضية ، قضية اختيار ووعي بهذا الاختيار.

س 7: إذن هو اختيار واعي جعلت فيه الشعر حاملا للإيديولوجيا.

ج 7: نعم، هو كذلك

س 8: تجربة «زلزال في تل أبيب» والمسرح الشعري لم تتكرر في كتاباتك..

ج 8: شخصيا ليس لي خبرة لكتابة الشعر المسرحي ذلك أن «زلزال في تل أبيب» ابتدأت كقصيدة طويلة لكنها تطورت ولربما تحت الضغط الايديولوجي الى ما أصبحت عليه وأنا الآن بصدد إتمام تجربة ثانية شعرية باسم «عودة تموز» انطلاقا من الميثولوجيا البابلية ولربما هناك ارتباط بين هذا العمل الذي أنا بصدد إنجازه وما بين حرب الخليج وأزمة الشرق الأوسط وما تتعرض له الامة العربية جمعاء من مخططات تهدف أساسا إلى سحق إرادتها الحرة وطموحاتها الشرعية في الاستقلال والتحرر ومعانقة الحضارة بآفاقها الرحبة.

س 9: كنت من الشعراء الأوائل الذين انخرطوا في التجديد في الشكل في تونس هل كان ذلك نتيجة اطلاعكم أثناء دراستكم في بغداد على تجارب الرواد أم أنه شعور بضرورة التطوير في القصيدة في تونس..

ج 9: كنت ذكرت أنني خلال أوائل الخمسينات كنت اطلع على كل ما يأتي من المشرق العربي من تجارب شعرية لذا كتبت عدة قصائد من الشعر الحر منذ سنة 1954 مثل «العامل الجريح» «موت العامل» «تازركة الشهيدة» قبل التحاقي بالمشرق العربي ونشرت هذه القصائد بالصفحة الأدبية لجريدة الصباح، لكن دراستي ببغداد مكنتني من أن أطلع على تجارب التجديد التي بشر بها الرواد خاصة بالقطر العراقي، كما ان القصائد ذات الطابع الاجتماعي والمحتوى «السياسي» تحتاج الى التخلص من قيود القافية ونمطية التفعيلات لذا كانت مجموعة «قرط أمي» أول مجموعة للشعر الحر تنشر بتونس سنة 1969.

س 10: كنت ذكرت أن اختيارك للشعر كحامل للأيديولوجيا كان واعيا ومقصودا، فكيف تلتقي لحظة الابداع وهي عموما تتموضع في نقطة التقاطع بين الذاكرة اللاواعية وبين الوعي، مع هذا الحضور الواعي للموضوع.

ج 10: أعتقد أنه لا تناقض أبدا بين التبليغ لهم ايديولوجي أو تطلع سياسي ضمن منظور حضاري يتجاوز الانغلاق والتحزب وبين حالة الابداع المصحوبة طبعا بلحظة تتراوح بين الوعي واللاوعي، فالأديب والفنان والمفكر يكتنز في ذاته ويختزن في نفسه الوعي بالتناقض والرفض والأمل والطموح والهدم والبناء كما تختزن التربة البذرة في فصول الكن أو كما يختزن البرميل البارود واللغم قابلية الانفجار لكن حالة كتابة الشعر والتعبير عن هذا المكتنز والمخزون يخضع لحالات نفسية ذاتية لا يمكن أن تتحدد بمقاييس ميكانيكية إذ الشاعر في حالة الولادة والابداع يكون قد تجاوز قيوده الايديولوجية وانتماءاته السياسية الى فضاء طلق رحيب يتحرر فيه من كل هذه القيود. وكثيرا ما يعيش القصيد في ذاتي أشهرا بل وسنوات في بعض الأحايين الأخرى.

س 11: هل ينتمي أسلوبك في الكتابة إلى منحى معين أقصد إلى الشعر القومي وهل أصبح هذا المنحى مدرسة أو اتجاها في الشعر التونسي؟

ج 11: مما لاشك فيه أن هناك فرق أساسي بين كلمة مدرسة في الشعر ومفهوم الاتجاه، فالمدرسة تتطلب في رأيي بنية أساسية متكاملة فكرا ومحتوى وأسلوبا وفنا كما تكون المدرسة إفرازا لنظرة حضارية شاملة.

أما الإتجاه فهو ظاهرة قد تكون عابرة آنية نتيجة بعض المعطيات الذاتية فقط أو الذاتية والإجتماعية معا وقد يطفو هذا الاتجاه فترة ثم يخبو لكن ربما يتطور هذا الإتجاه أيضا إذا ما توفرت له بعض المعطيات إلى مدرسة.

من هنا أرى أن التوجه القومي في الشعر بتونس يمثل اتجاها لا مدرسة بدليل أن عديد الشعراء الذين ليس لهم أي ارتباط أيديولوجي بالفكر القومي قد كتبوا في بعض الفترات حول قضايا قومية من ذلك مثلا تأميم قناة السويس، انبعاث الجامعة العربية، القضية الفلسطينية وحرب الخليج العربي أخيرا رغم أنهم في منطلقاتهم الفكرية متناقضين أو متباعدين عن الفكر القومي.

أما بالنسبة لي شخصيا فإن شعري يمثل تكاملا والتحاما بين منطلقاتي الفكرية من جانب وتوجهاتي الشعرية من جانب آخر.

س 12: كيف تقيمون الساحة الشعرية اليوم وهل هنالك إضافات حقيقية، وأين تتمثل؟

ج 12: من خلال متابعاتي «المحدودة» لما ينشر من الشعر على مستوى القطر التونسي فإنه وبصورة انطباعية يمكنني التأشير على الظواهر التالية:

1 ـ هناك الكثير من الشبان الذين يريدون حشر أنفسهم ضمن الشعراء لكنك عندما تقرأ لهم أو تستمع لما يكتبون تقتنع أنهم لا يمتون للإبداع الشعري الفني بأية صلة كلمات متراصة، متناقضة، صور فنية غائبة، محتوى مبهم لحد التطلسم، أخطاء لغوية لا تحصى، مع خلفية ثقافية غائبة أو هشة، ومع ذلك فالمستقبل لا يمكن أن يلغى أو ينفى ذلك أن هؤلاء الشبان يمكنهم أن يطوروا تجاربهم في المستقبل عن طريق دراسة وقراءة التراث الشعري العربي الثري مع مواكبة للتوجهات الشعرية العربية الجديدة كما أن هؤلاء الشبان مطالبون بتنمية خلفيتهم الثقافية الفكرية في بقية المجالات المعرفية إذ الشعر صورة للحياة بمقوماتها الفكرية تاريخا وفلسفة وفنا واقتصادا وسياسة وغيرها، كما ان الشاعر كائن اجتماعي لابد أن يكون جزءا من الواقع متفاعلا مع إشكالياته وقضاياه وفاعلا في هذا الواقع من خلال تصوره للحاضر واستشرافه للمستقبل.

2 ـ أصوات شعرية جادة ومبشرة بكل خير للشعر التونسي من ناحية المحتوى الحضاري للواقع بهزائمه وانكساراته وسلبياته والمستقبل بآماله وطموحاته، فهذه الأصوات تقدم شعرا تتوفر فيه الصورة والبعد الفني والعمق والحالات الشعرية التي تمثل تطويرا بناء لواقع الشعر العربي خلال مرحلة السبعينات.

ماذا تعنى لك الكلمات التالية:

1 ـ الحداثة:

الحداثة وكما قلت مرارا وكما هي مطروحة على الساحة الوطنية «كلمة حق أريد بها باطل» أو إفراز لظاهرة الإستلاب في نتائجها الاتباعية فهي ليست مواد استهلاكية تستورد طبقا لمقاسات ومواصفات معينة لأنها في تصوري إفراز موضوعي للواقع الحضاري ببنياته المتكاملة ولمزيد التوضيح أقول إن أي تطور فني وإبداعي لابد أن يكون نتيجة متكاملة ومنسجمة مع تطورات الواقع الاقتصادي ـ الإجتماعي والثقافي الفكري وما وصل اليه المجتمع ببنيته المتكاملة. أما أن تطرح الحداثة على أساس أنها تقليد وجري وراء التطورات الأدبية. الفنية أو الثقافية ـ الفكرية التي تحصل في المجتمعات المتقدمة فهذا تقليد ببغاوي أعمى أو ثمرة تحلم بها الشجرة في غير فصلها الطبيعي الموقوت.

2 ـ النقد:

هناك إشكالية يتخبط فيها النقاد العرب وتتمثل في المعطيات التالية:

هل أن النقد العربي كي يصبح نقدا معاصرا عليه أن يستورد المقاييس الجاهزة المتداولة والمطروحة على الساحة الأوروبية لتطبق على إنتاجنا الأدبي والفني والثقافي ـ الفكري العربي أم أن النقد بحث ودراسة وتحليل للتوصل إلى وضع مقاييس من خلال ما ينتجه الكتاب والأدباء والمثقفون العرب بمقومات هذا الانتاج الايجابية والسلبية والفنية الجمالية وغيرها من المقاييس.

شخصيا أرى أنه من الضروري أن يقوم النقاد والباحثون بدراسة إنتاجنا التونسي لاستخلاص التوجهات والمقاييس والتطورات من ناحية المحتوى والصورة وتركيب الجملة والمتغيرات اللغوية الابداعية.

3 ـ التراث:

التراث هو الماضي بكامل تراكماته خلقا وإبداعا تقليدا أو تكرارا طموحا وتطلعا انكماشا وانغلاقا عقلانية وتجاوزا، اتباعا وضمورا، من هنا فإنه لا يمكن أن يرفع الى مصاف القدسية أو يرفض ويلقى به في سلال الاهمال لذا فبقدر ما يجب علينا المحافظة على تراثنا لأننا شئنا أم أبينا مازلنا وسنظل نحمل الكثير والكثير من بقاياه وإفرازاته بسلبياتها وإيجابياتها من جانب بقدر ما يتحتم علينا التعامل معه بعقلانية ونقده نقدا إيجابيا بناء لنستفيد من كل بذور البقاء والقيم الحضارية الانسانية العقلانية التي يكتنزها في طياته.

إنني أعتقد، أن الشعراء والأدباء العرب عموما، لم يوفقوا بعد الى الاستفادة من توظيف التراث في انتاجهم لمعالجة الكثير من القضايا والاشكاليات... والتحديات التي تواجه الانسان العربي وأمن الأمة القومي: «هوية وتميزا ديموقراطية وتحررا عقلانية ومعاصرة وجودا ومصيرا» وعدم التوظيف هذا ناتج، إما عن عدم اطلاع على هذا التراث الزاخر بروح التحدي والصراع والتمرد والطموح والقلق والاطمئنان والتطلع والاستشراف... أو عن ميل للسهولة والتهرب والتبسيطية...

إن تراثنا العربي وفي عديد جوانبه ثري وغني، سبقا وتميزا، لما اختزنه من قضايا

الصراع بين «الخلود والفناء، الخير والشر الحب والكراهية الحسم والتردد، الثأر والعفو الحقد والتسامح العقم والاخصاب الانية والتضحية... وغيرها من القضايا والإشكاليات التي ما زالت تدمي مسيرة الانسان كصخرة - سيزيف - ،، من هنا أقول: إن مثقفينا وأدبائنا لم يتمكنوا بعد من أن ينفضوا الغبار على تراث الأقوام العربية القديمة كالآكديين والبابليين والفنيقيين والفراعنة والقرطاجيين والسبئيين والحميريين والتراث العربي قبل، وبعد ظهور الإسلام، وعلى سبيل المثال لا الحصر، أذكر ملحمة «كلكامش» والميتولوجيا البابلية والفرعونية وعبادة الأصنام عند العرب وأيام العرب في الجاهلية والإسلام وحروب ملوك الطوائف بالأندلس وأدب الموريسكيين أي العرب الذين أجبروا على التنصر بعد سقوط مملكة غرناطة آخر دولة عربية بالأندلس، سنة 1492م، من ذلك أن واقع العرب، أنظمة وشعوبا في هذه المرحلة التاريخية يشبه رغم الظروف التاريخية المغايرة، عهد ملوك الطوائف بالأندلس، كما أن واقع الأشقاء الفلسطينيين تحت السيطرة الصهيونية، خاصة داخل الاراضي العربية التي احتلت سنة 1948 وما يلاقونه، من ظلم وقهر وسياسة تهويد ومسخ لهويتهم العربية الاسلامية، وهدم لمعالمهم الأثرية التاريخية «مساجد وأضرحة ومقابر.......» يشبه إلى حد كبير المأساة التي تعرض لها الموريسكيون تحت حكم الملوك الكاثوليكيين، والتعصب الكنسي الأعمى ومظالم محاكم التفتيش.

س 13: انخرطت مبكرا في العمل النقابي الطلابي والعمالي كيف كانت مراحل هذه الفترة وما هو تاثيرها على إبداعك الشعري.

ج 13: لقد باشرت العمل بالمدرسة الابتدائية بمدينة «جمنة» ولاية - قبلي - سنة 1953. ثم بمنجم «المظيلة» ولاية - قفصة - في غرة اكتوبر 1954، مثلما أشرت حيث اتيحت لي فرصة التعرف على عمال المناجم اتصالا واحتكاكا ومعايشة... ومن ثمة الاطلاع الميداني على أوضاعهم الحياتية وهمومهم الاجتماعية من جانب، ثم الانخراط في نفس هذه السنة بالنقابة الجهوية للتعليم الإبتدائي بقفصة التابعة للإتحاد العام التونسي للشغل واستمرت هذه التجربة تعرفا ومعايشة، نضالا وممارسة طيلة سنتين. ثم انتقلت من التعليم بالمظيلة مباشرة للدراسة ببغداد حيث أصبحت ومنذ سنة 1956 حتى سنة 1960 الكاتب العام لفرع الاتحاد العام لطلبة تونس ببغداد، وعضوا بهيئته الإدارية، وبذلك انخرطت طوال أربع سنوات في العمل النقابي الطلابي، وقد مكنتني مسؤولياتي هذه، من التعرف على المشاكل الطلابية عموما، والاتصال بالتنظيمات الطلابية العراقية التي كانت تعمل في السر أثناء العهد الملكي وحكومة نوري السعيد، سواء منها التابعة للحزب الشيوعي أو حزب البعث العربي الاشتراكي، وقد عمل الاتحاد العام لطلبة تونس على مساعدة الطلبة العراقيين وطرح ما يتعرضون له من ظلم وقهر على المنظمات الطلابية الدولية... كما تعرفت خلال عديد المؤتمرات الطلابية التي حضرتها، على عديد الأطر والقيادات الطلابية التونسية والمغاربية والعربية والأجنبية.

وبمجرد ما تخرجت بإجازة في التاريخ سنة 1960 وعدت الى تونس وانخرطت في سلك أساتذة التعليم الثانوي إستأنفت النضال النقابي في صلب الاتحاد العام التونسي للشغل، واستمرت هذه المرحلة الجديدة حوالي عشرين سنة منذ أوائل الستينات حتى

خروجي للتقاعد المبكر سنة 1987، حيث تحملت مسؤوليات في صلب النقابة الجهوية للتعليم الثانوي بتونس، ثم النقابة الوطنية لاساتذة التعليم الثانوي فالجامعة القومية للتعليم، التي كانت تضم رجال التعليم والعمال والموظفين في قطاعات التعليم الابتدائي والثانوي والعالي، كما ترشحت للمكتب التنفيذي للإتحاد في مؤتمر قفصة سنة 1981، وكان نجاحي شبه محسوم، لكن سياسة الكمبنة والولاء والتكتلات اللاواعية حالت دون دخولي للمكتب التنفيذي للإتحاد.

لقد كانت هذه التجربة التي عشتها ضمن ظروف ومعطيات نظام الحزب الواحد والتفكير بالنيابة عن الشعب في الجانب السياسي، ومحاولات تفرد المركزية النقابية للتحكم في مصير وحظوظ الطبقة الشغيلة من عمال الساعد والفكر في الجانب الاجتماعي والاقتصادي، ثرية وخصبة بايجابياتها وسلبياتها بحلاوتها ومرارتها، خاصة وأن - اتحاد الشغل - وفي غياب التعددية كان ملجأ لعديد الفئات السياسية من «قوميين وبعثيين وشيوعيين وماركسيين على اختلاف فصائلهم و...» لكن المؤسف أن جميع هذه الفئات ودون استثناء، لم تتمكن من التخلص من انتماءاتها الحزبية الضيقة والايديولوجية المتحجرة للإتفاق على أرضية نضالية نقابية، مما جعلها، وكنت من بين هؤلاء، تدخل في صراعات هامشية طفولية لم يستفد منها، لا رجال التعليم ولا الطبقة الشغيلة عموما بأية فائدة.

وبالرغم من أن تحديد مدى تأثير هذه التجربة على انتاجي خاصة الشعري، هو أساسا من مهام النقاد والباحثين فإنني أشير أن لهذه التجربة الطويلة تأثير على شعري، ويتجلى ذلك بصورة خاصة في مجموعاتي الشعرية «الليل والطريق» و «من مذكرات خماس» ثم مجموعة «الوحام» لكن القول الفصل وكما قلت يبقى للنقاد والباحثين دون غيرهم.

س: الميداني بن صالح معروف أيضا بنضاله السياسي الطويل سواء داخل التنظيمات الوحدوية أو في المنظمات والجمعيات المعنية بحقوق الإنسان والنضال الديمقراطي.

ما هي ابرز محطات هذه المسيرة وهل كان لها صدى في كتاباتكم الفكرية والشعرية.

ج 14: لقد كانت تجربتي السياسية مزيجا من الحيرة والأمل والخيبة والهروب والمواجهة ذقت خلالها لذة الإنتصارات الوطنية ومرارة الإنكسارات القومية المتتالية... لقد كانت مشوبة بأحلام رومانسية غائمة وتطلعات صوفية متجاوزة لاتريد أحيانا الخضوع للواقع أو الاعتراف بمعوقاته انطلقت بدأ منذ مرحلة النضال الوطني للتخلص من الاستعمار الفرنسي الذي كان يهددنا بالذوبان والفرنسة ثم تطورت تباعا إلى البحث اللاهث والمتواصل للإنخراط ضمن مشروع قومي حضاري متكامل يعمل لتحرير العقل العربي من كل الرواسب والمكبلات لنحت إنسان عربي متوازن انتماء ومعاصرة عقلنة وعلمية تحررا وانعتاقا كل ذلك بهدف الإعداد لتوحيد الأمة العربية التي حجرها التخلف وانهكتها التجزئة وسدت التبعية أمام مسيرتها كل سبل الخلاص. نتيجة لهذا وغيره عشت ومن خلال هذه التجربة الالم والتناقض الخيبة والانشطار، فهي عموما تجربة

جيل ركض وما زال يركض لاهثا بحثا عن الذات ليحتل مكانا محددا وخاصا تحت الشمس ويوفر لهويته المتميزة حيزا في هذا الوجود. إنه الجيل الذي عاش وما زال يعيش خاصة على المستوى القومي النكبات والهزائم والإنكسارات ويتطلع أحيانا في ذهول شبه أبله وعجز يكاد يكون شلليا دون حراك إلى كل طموحاته المشروعة العادلة تنهار بصورة نمطية متتالية ورغم كل الخيبات فإنني أعتقد جازما أن الأجيال العربية الصاعدة ستكون لها القدرة الفاعلة مستقبلا لتجاوز كل السلبيات من أجل بعث مجتمع عربي متوحد يقوم على العلم والتقنية والعقلنة والعمل ضمن إطار ديمقراطي تعددي حقيقي تحترم فيه كل الحريات.

وضمن هذا المسار فقد ساهمت في العمل من أجل استقلالية الإتحاد التونسي للشغل عن الحزب الحاكم وطالبت مع العديدين بتركيز الديمقراطية والاعتراف بحق التعدد السياسي واحترام مبادىء حقوق الإنسان إذ كنت من بين مؤسسي الرابطة التونسية للدفاع عن حقوق الإنسان سنة 1976 كما بذلت مع غيري عديد المجهودات منذ أوائل السبعينات لتوحيد الفصائل القومية داخل القطر التونسي وضرورة الاقرار بالخصائص القطرية التي هي إثراء متميز للفكر القومي وعوامل إيجابية لتكامل الفكر الوحدوي وتنوعه ولا يفوتني هنا التذكير بالنسبة للحياة الثقافية أنني ساهمت في جمع الأدباء والمثقفين التونسيين عندما تحملت مسؤولية رئاسة رابطة القلم الجديد قبل وجود إطار يجمع الشتات ويوحد الكتاب والمبدعين، من هنا كان تأييدي ومشاركتي في بعث اتحاد الكتاب التونسيين الذي مازلت عضوا بهيئته المديرة، انسجاما مع إيماني بالدور الريادي الذي يمكن للمثقفين على اختلاف توجهاتهم القيام به في العملية التنموية الحضارية الشاملة حماية للهوية وتركيزا للمعاصرة وتطلعا الى المستقبل الذي يجب ان يحتل فيه العرب عموما مكانا تح الشمس وهذا لن يكون وكما قلت إلا عن طريق العلم والعمل والعقلنة والمعاصرة والديمقراطية وبالتالي تحرير الإنسان من كل القيود والمكبلات التي تقف أمام طموحاته الانسانية.

مقاطع من ملحمة:

«عودة تمّوز»

الميداني بن صالح

كان «البابليون» في بلاد ما بين النّهرين، ومنذ حوالي ألفيْ سنة، يحتفلون على أرض «عراق» فجْر الحضارات الأصلية، ومهْدها الخصيب المعطاء، ابتكارا وخلقا وإبداعا... احتفالات كبيرة رائعةَ، عند مطلع كلّ ربيع، وترمز هذه الإحتفالات إلى عوْدة الحياة والإنبعاث والخصْب والبقاء... من خلال صرّاع مستمرّ ودائم بين القوى الطبيعيّة «قوى الخير والشرّ» تنتصر فيه آلهة الخصب والخير والبقاء التي نظمت الحياة، على آلهة الشر والتدمير والخراب.

وتدور هذه الاحتفالات حول «عشتار» إلهة الحب والحرب والطعان، و «تمّوز» إله الربيع والخضرة والخصب والحياة... من هنا اقترن اسم الإلهة «عشتار» باسم الإله «تموز» بوصفه زوجا لها، لكنّ حبها الكبير له، قضى عليه فمات... لذلك بقيت تبكيه وتندبه، وتنزل إلى العالم السفلي في بداية الربيع من كل عام، لتعيده إلى الحياة، رمزا للخضرة والخصْب والبقاء، وانتصارا لقوى الحياة والخصب والنور على قوى العدم والعُقْم والظّلمة.

نِداءُ «عَشْتَار» :

الموكبُ يخرجُ من «بابل»
يختالُ عزيزا، في يَـخْت ،
«عشتار» تجلّتْ زهْراءَ
فانْزاحت ظُلُمات الصَّمْت
«عشتار» تجلّت فتّانه
وبجسْمها فيضُ الأسرار،
«عشتارَ» تُنادي نشْوانَه
ما بينَ كعابٍ أبْكار :
ـ « ـ تمُّوزُ ـ تعال ...
فغيابُك عن عرشك طال ...
«تَمّوز» تعال، واحضُنّي ...
فَجِّر أشْواقك أنْوارا ،
في ليْل الظّلمة والظّنِّ
واكتُبَ أشْعارَك ألْحانا ،
من جسْمي المخْصب ...
من فنّي ...!
«تمّوز» تعال ، يا نَجْماً
نَسجَ الأنْوارَ لإسْعادي
عجِّل بالعوْدة، يا قَدَري
واسمعْ، شكْوايَ، إنْشادي ...
واسكُبْ، من خمْرة أقْداحك ،
في قلْبي الولهَان الصَّاديَ ...
يا واهبَ أمْواه الواديَ ...
يا سحْرا في لحن الشّادي
يا جَملَ الحدْوِ الحادي ...
يا نسْغا للخصبِ الخَالد ...
نامُوسا ... .
من رُوح المولُود الوالد ...
يا قَبسَ المعبُود العابَد ...
في جسْمي القُدسيِّ المَارد ...
في صدْري المخْصَاب الوَاعد ...

«الإيشاكو» الكاهن الأعلى مع ركب الإنشاد

«الإيشاكو» رأس الكُهّان ...
يتصدَّرُ، ركبَ الإنْشاد
من حوْله، أشْبال مُرْدٌ
فتيانٌ، غرٌّ أمجْاد ...
وَصبايا، من فيض رَبيعٍ
بالسِّحر تفَجّر ألوَان ...
«الإيشاكو»
يتطلّعُ، نحو الأبْرَاج
كُهّانُ معابد «إنْليل»
من حوله سارُوا أفْواج ...
ويهُلِّلُ، للنّهر الخالد
«لفُرات»
منَ فيضُ المولُود الْوالد ...
يَستشرْفُ ، شارد ...
والرّكْبَ القُدُسيَ الحاشد ،
إنْشاد ... شدْو ... ترْتَيل ...
«الإيشَاكُو» ،
يدعُو «إنْليل» :
ـ «يا مُبدعَ سرّ الأضْواء
يا حاضنَ كلّ الأجْواء
يا حَادِيَ أمْواج الرِّيح

دَعوْناكَ ،
عطْفا، تسْبيح ...
إبْعثْ «تمُّوز»
من قلْب الأرض النّاريَّه
أطْلقْ «تمُّوز»
ليُظلِّلُ أرضا فيْضيَّه ...
بسحائب فصْل الإنْجاب
برحيقَ الخلْدَ المخصَاب ...
مُزنًا، ينْسَابَ ...
ليُخصِّبَ، قفْرا وصحاري
وشعابًا، جرْداءَ يَبَاب ...
في أرض العُقْم الوحشيَّه ...
إمْنحْهُ، سَيُوفَ الأقْدار...
ليُمزِّقَ، تنِّينَ الغدْر
ومُسوخَ ذئاب أشرَار ...
ويُشتِّتَ، قُرصَان البحْر ...
وطَوَاطمَ من زيْف السِّحْر...
ويُفجِّرَ زلزالَ النّار ...
في أرض الشّوك الصُّبَّار ،
وحقولَ الإسفلتَ القارْ ...
وشعاب، نَاءتْ بَالقهْر ...
إمْنَحْهُ، سُيوفَ الأقْدار
ليحرِّرَ، كلَّ الأطيَار
ويُطاردَ أشْبَاحَ الفقْر...
بَاركْهُ، وبارك «عشتَار»
بالحبِّ، بنارَ قُدُسيَّه ...
وامنحْهُ ضيَاء الأقْمار ،
ولهيبَ نجُوم الأبديَّه...
إبْعثْهُ، ليحضُن «عَشتار»
في خيْمة نور قُزحيَّه ...
عمِّدْهُ، وَباركْ «عشْتار»
في «بابلَ» أمِّ الأمصار
وبأرضَ المجْد الفيْضيَّه ...
ليُطهِّر مَاء الأنهار،
ويُشيِّد، ما كان انهَار
بأيَادي الغدْر الهمجيَّه ...
ويحَصِّن كلَّ الأسْوار
ويُعبِّدَ، درْبا محميَّه ...
لصبايا، غيد، أبْكار،
وشباب، شَمٍّ أبْرار
للعزِّ ، لُركْب الأحرار ....
للمجْد، لشمْس الحريّه ...

صوت الإلاه «إنليل»

ويلفُّ النّور الأرجاء
والشمس تميل ...
فرحًا بإلاه الأضْواء
مَلك الأجْواء
الحَاضن بابل «إنْليل»
وبصوت قدسيِّ الرَّجْع ،
عذْب التّرْتيل ...
تهْتزُّ لهُ الأرض تلألا ،
وجبالاً، شُعَبًا وسُهول
يتحدّثُ «إنْليل» يقُول :
ـ «يَا بابل، أرضَ الإنْجَاب
الشّمسُ تَميل ...
والأرض تَدُور ،

حقبا ، وفصُول ...
بَارَكْتك، طمُيًا، أعْشابا ...
واحاتَ نخيل شمَّاء ...
أضواءَ، ملْحاً، وتُرابا ...
وسنابلَ َ من فيض النُّور ...
وربيعا، مخضرَّ الأَفْق ...
ونَسيماً ، طَلاًّ، وعُطورا ...
باركَتُ «النَّهْرِيْن» حياة ...
خلْقا. إبْداعًا، إخْصاب ...
باركْتك يا «بابلُ» سرًا ...
باركْتُكَ يا «بابل» جهْرا ...
باركتُكَ، شيبًا وشبَاب ...
يا «بابَلُ» أَرض الإخصاب ،
إنْ هَاجَ الإعصار الحاقدْ
في ليْلِ الغدْرِ الإرْهاب ...
«تمُوزَ» يعودُ مع الفجر ،
رعْدًا، هدًارا، جوَّابْ ...
برقًا ناريًّا، مخصابْ ...
«تمُوز» يعُودُ، وإن غَاب ...
«تمُوزُ» يَعودُ، وإنْ غاب ،
في كهْف، غار، سرْداب
أو بئْرٍ صارتْ مطويَّه ...
في وَاحَة نخْل منْسيَه ...
«تمَوزُ» يعُودَ وإن غاب
لرُبُوع العزِّ الفيْضيَّه ...
فَي اليوم الثّاني من «آب» ...!
«تمَوزُ» يعودُ، وإَن غاب ،
في اليوم الثَّاني من «آب» ...!
من غيرِ قنَاع وحجاب ...
ليُفتِّحَ كلَّ الأبوابَ ،
ويُفجِّر فصلَ الإخْصاب
ويُطهِّر كلَّ الأمصَار ،
بلَهيبِ النَّار ...
«تمُوزَ» يعودُ وإن غاب
بإرادة «مَرْدُوخَ» العادل ...
والعودَةُ، سرٌّ مكتُوم ...
في لَوْح الطِّينِ المخْتُوم ...
في معْبَد ربِّ الأرْباب ...
«تمَوز» يعودُ، زلْزالاً ...
في وجْه الغدْر الإرْهاب
ووُحوش الغَاب ...
ومسُوخٍ، شوْهَاء أفاعي،
رَقْطاءَ ...
قطْعَان ذِئاب ...

إطلالة «تمّوز»

«تمَوزْ» يُطلُّ، علِى العرْشِ ،
في ركْب، مَخُضرٍ زاهر ...
في حفْلَ قُدسيٍّ، باهرَ ...
لربيع في «بابل» عَاد ...
أعْراسا، بعْثا، إنْشاد ...
«تمَوز» ربيع موعُود ...
مُزْن وبُروق ورُعُود ...
«تمَوز» يعودُ ...
وهَا عادْ ...!
أعْراسًا، بعْثًا، إنْشاد
قدرًا ، مكتوبًا معهود
في لوْح الطِّين ...
حفظتْهَ رُبوعُ «الورْكاء»

ومعابدُ «أورْ»
من بَدْء الخلق التكْوين ...
أوْحاهُ إلاهُ الأضواء
ملك الأجواء
الحاضن بابلَ «إنْليل»
«تمّوزَ» يعُود ...
وهَا عَادْ ....
أعْراسا بعْثا إنشاد ...
وتجلِّ ...
نصرًا، إصرْار
زلْزَالاً، بُركانًا ، نار ...
بَرْقًا ، إعْصار ...

الإعصار

إعصارٌ، رعْد دوَّار ...
زلزالٌ، بركان نار ...
وَالرّيحُ الموْقُوتُ يَصُول
سيْف العدْل المسؤُول ...
عن سرِّ الغَيْمه ...
وحريق، قدْ لفَّ الخيْمه ...!
فالخيْمةُ، أضْحت ملعُونه ...
والقرية، باتتْ مسجُونه ...
بالكيْد المنكر مفتُونه ...
والرّعدُ المُبرقُ والنّار ...
في أرض الإسفلْت القَار ،
وشعاب الشّوك الصّبار ...
إعصَار، بركانٌ، نار...
زلْزال، سحُب، وشرَار ...

رَكبُ الإنْشاد

«تمّوز» يعودُ ،
وهَا عادْ ...
لخُطاهُ الخضرةُ تنقاد ...
يتهادَى، جبّارا، قادر ...
منصورا، كالموْج الهَادر ...
ليحطِّم أنْياب الغادرِ...
ويطارد قرصانَ البحر...
وذئابًا، تاهتْ بالقفْر،
ومَسُوخا، من زيف السِّحر،
لم تَفتح، يوما أحْداق،
لم تُبصر شمس الإشْراق،
لم تحْرقَ، بلَظَى الأشواق ،
لم تعرف، فَيْضا رقراق ،
لم تلْمس، ماءً للطُّهر
لم تسبح، يومًا بالنّهر
لم تشْرب، من طَلِّ الزّهر
لم تسمع، خُطوات الدّهر ...
ونداءً، هزَّ الآفاق ...
إنْشادًا، من وحْي الفجر ...
لم تُبصر، نور الإشراق ،
أعْماها، تنِّينُ الغدْر ،
همَجيٌّ، لصٌ، أفّاقٌ ...
أصماها، فقأ الأحداق ...
فتوارتْ، زُمرًا تنْساق
شوْهاءَ، لجُحور المكْر.

تونَس ـ مارس
1991

هوامش

* **بابل** : تأسست هذه المدينة أواخر فجر السّلالات «حكومات المدن» وفي عهد حمّو رابي 1793 ق . م 1751 ق . م أصبحت عاصمة للامبراطورية البابلية .

* **الإيشاكو** : من أكبر كهّان العهد البابلي .

* **إنليل** : إلاه الأضواء والأجواء عند البابليين .

* **مردوخ** : إلاه بابل الأعظم .

* **الوَرْكاء** : مدينة ظهرت بالعراق منذ فجر التاريخ ومن ملوكها ـ كلكامش ـ صاحب الملحمة المشهورة باسمه والتي تحدّثت عن الطوفان في العهد البابلي .

* **أور** : ظهرت السلالة التي حكمة مدينة ـ أور ـ بعد أفول حكومة الوركاء، حوالي 2600 ق م ومن آثار هذه المدينة المقبرة الملكية التي عثر بها على أنفس الآثار الذهبية وأغناها .

قصــة

زمن الخوف الضاحك

حياة بن الشيخ

وضع صاحب المقهى أمامه كوب العصير وقطعة كبيرة من الحلوى التي يهفو إلى أكلها دوما. قال ضاحكا :

ـ اخدمك بنفسي يا سيدي ، والحساب علي. سيكون الكل مجانا اليوم...

قال والدهشة تحفر وجهه :

ـ ألم أرك منذ أسبوع عابسا... ومنذ شهر، ومنذ سنة.. بل منذ عرفتك.. كان العبوس طابعك. فما الذي غيرك؟

قال ضاحكا وبطنه يضحك مداعبا سرواله الضيق الذي يعانقه، والسروال يضحك بدوره وهو يلثم الحذاء الجديد اللامع كخد الزنجية التي رآها منذ أيام. قالت له وشفتاها الغليظتان تصطكان ببعضهما : قبلني..

قال مترنحا ورأسه تدور من المفاجأة.. لا ... أعادت الطلب واحمرار صاحب يرتع بعينيها. «قلت قبّلني أيها الـ ... «قال بعناد مشاكس : لا .. رفعت يدا سوداء كقطعة إبنوس وصفعته على خده. زادت صفعة أخرى وأخرى، بقي مبهوتا يرمق الافق وفرائصه ترتعد. عنده أعاد الى رشده. فكر أن يعيد لها الصفعة. نظر حوله. لم يجدها. من يومها وهو يتساءل أين رأى هذه الزنجية؟ في أي مأخور التقى بها؟ في أية حانة؟ أمام أي مسجد، في اليقظة أم في المنام ؟ أم الحمى هي التي.. نسي ذلك..

ـ انتهى زمن العبوس يا أخي. جاء زمن الضحك الضاحك. فلنفرح معا...

انسحب من أمامه ضاحكا ليلتقي بأصحابه ضاحكين دخلوا المقهى لتوهّم. عاد يتساءل أين التقى بتلك الزنجية اللامعة الخدين ليعيد لها الصفعة، والناس حوله يضحكون. هرب من المقهى قبل أن ينفجر ضاحكا.

سمع صوت الزنجية يطن في أذنه «بل ان زمن الخوف الضاحك... اخبر هؤلاء البله وحسبهم ضجيجا» .

مد يده محاولا مسك الصوت أو صاحبته. لكنّ يده لم تمسك غير هواء بارد شكه بقوة. بقي الصدى يردد ضحكة شعر أنها سوداء حالكة كليل طويل مضجر .

سار في الطريق متعجبا.. ما هذا الهرج الذي يغزو قلب المدينة؟ ما الذي جرى؟

قال أول ضاحك صادفه :

ـ ألم تسمع الخبر، لن نخشى بعد اليوم من النهاية. رسخت أقدام العالم وطابت لنا الحياة..

ـ من أخبرك بذلك ؟

قال وهو يزداد ضحكا : ألم تسمع الراديو ؟ الناس كلهم فرحون للنبأ السعيد. كتب لنا الخلود. ألا تضحك معنا ؟

ـ إن كان الراديو يبشر بالخلود فيعني ذلك أن النهاية أقرب ممّا تتصور...

وضع أصابعه في أذنيه صائحا، لن أسمع ما سيعكر مزاجي. الأنباء لا تكذب..

راح وجسمه يهتز ضحكا. همس المذيع بكلمات إخاء تجارية بصوت رقيق ناعم، فنزل السلام على الارض وطأ الحب صدر العالم فما على الحضور سوى التصفيق..

سار خطوات. اعترضته قافلة من النساء الضاحكات ، قالت احداهن وعيناها تضحكان، وأنفها يضحك، وأذناها ترقصان في ضحك، وفمها العريض، العريض يضحك :

ـ سيعم السلام الارض. تدخل الطمأنينة جميع البيوت. لا حرب بعد الآن. لا نزاع لا قتال. انزاح كابوس الجندية. طوبى لكم وبشرى انا . المحبة للجميع..

ـ من قال ذلك؟ أهو الراديو أيضا؟

ـ سقط جنين من بطن امه. هتف صارخا بهذه النبوءة. انها معجزة. أهلا بالعهد الجديد. ألا تضحك معنا؟ تعانق الخصمان. ارتجت أعطاف الارض محبة. شدت الاطيار وغنت لأيام الود القادمة. شع بريق الأمن في كل الربوع وذاب الكون في حرارة قبلة كانت أحرّ مما يحتمل. فراح في اغماءة.

هناك سحب داكنة تتجمع في الفضاء. تهب عليها الرياح فتفرقها. تغيب لحظات، ثم تعود تتجمع بعناد فذ. غرد طير فوق شجرة واختفى بين الاغصان ضاحكا. وقف يرمق الجمع الذي بزغ أمام ناظريه فجأة في منعطف ما . الناس يضحكون . يصفقون على وقع لحن شعبي حار.

وقف شيخ وسط الحلقة يترنح من الكبر، أخذ يلقى في النار برزمة أوراق

يوشيها الغبار، هتف ضاحكا :

- سنوات وأنا في قتال مع أخي. لم ؟ من اجل رقعة ارض ملعونة. آلاف الرسائل أفنينا العمر في كتابتها. لم نحتكر فيها السباب ولا التهديد ولا الوعيد. اليوم اكتشفنا أننا نحبّ بعضنا بعضا بعد الاحقاد والفراق الطويل. تصوروا .. ما أجمل الدنيا أن رفرف عليها الوئام. فلنرقص لعهد الحب.

راحت أسنانه ضاحكة محاولة الفرار من حصار فمه لتمزق الورق قبل أن تلتهمه النيران.

همس أحد الوقوف وهو يدس في يده بجريدة :

- اقرأ الآن لن نسمع بكلمة خوف... أو مجاعة.. أو قحط. سيعم الخير الجميع. ما عاد أثرياء ولا فقراء لا عبد ولا سيد. الارض وما فيها لنا بالتساوي. شركاء نحن في الافراح والاتراح.شركاء.. فلنضحك للعهد الجديد.

شعر بالدوار وقد عاد يمسك بخناقه فجأة. ارتعشت خطاه واصطكت ركبتاه. وأخذ العرق يحرق جلده يلفحه بحمى باردة، باردة كالموت.

ما الذي حدث للدنيا ؟ ماذا جرى للناس؟ أسبوع مضى في البيت. اسبوع مرّ بين حمى وسقام مرّ سمّره في الفراش. كان العرق يتصبب من جسده وأشياء في نفسه تبكي. جسده يبكي عرقا. والفراش يبكي لطول خضوعه للجسد السقيم. والهذيان يبكي حاله. قال هو الملل والمرض. لكن الطبيب قال : إنها حمى يفرزها الجسم لترهق الفكر المعذب. لكن اليوم زال الخطر. تغلبَ جسمه على الحمى ، فما للعقل يرفض تصديق ما يرى؟

قهقهت الجريدة في يده. تطايرت أوراقها في الفضاء ضاحكة بعنف. لاحقها بعين مندهشة. تفرقت السحب مرة أخرى ضاحكة. بان قرص الشمس متحديًا ، ضاحكا، شعر بشيء في صدره ينحل. ينحل. يدفعه إلى التمعن في لا شيء.

لاكأ على جذع شجرة. أخذ يضحك بدوره . يضحك. ربما تغيرت الدنيا وانا طريح الفراش اصارع الحمى... ربما. عاد يضحك. يضحك.

قفزت روحه ضاحكة. راحت تبحث عن مكان ما في السماء. سمع ضحكة الملائكة وهي تستقبلها ضاحكة.

وقعت الجثة تتمرغ في التراب ، لكن الارض كانت مغشيا عليها تبكي حلما غابرا، غابر قد عانق يوما مخيلة رجل مات حسرة في زمن ما .

غطت الجثة أوراق الشجرة المتساقطة ضاحكة لاهية. بدت الشجرة حزينة ، حزينة ينز جذعها بخوف صامت يأبى الظهور.

شعر بدموعها الحارة تنهمر فوق خده تطلب منه تحقيق امنية. لكنه ما عاد يستطيع أن يفعل شيئا. لقد تبخر كل ما فيه في الهواء الضاحك..

● **حياة بن الشيخ**

شعر

هكذا تعلم قيس

محمد فوزي الغزي

أ ـ لن يدخلني فَاتح
مثلما يدخل هذا الجمل الأزرق الآن...
إني السماء وتحتي
تشتعل الأشجار لحُا وعمائم دانية
وصقورا بطانا
ترى هذا الإزرقاق الملطّخ بالسفن الدهماء
فتغدوا خماصا
مثل شموس تكبحها طرفة عين
فتزيح الآفاق عنها العنان ...
وإنك أنت الراعي الذي
أرضعته بنات الجنّ
وأنت المعفّى الذي
لا يكلّمه الله إلا
في الصحف المحاة
وفي ألواح الطين
فلا هو يخفى عن العين
أو يزداد بيانا
ولا هم يولّون عنه الأدبار
أو يربحون الرهان ...
أنا اللغة الأنثى.. بيدي ملكهم
فاستجرني
آتك من عجمة أحلامي
مُلكا وطغيانا ...

* * *

ب ـ قال : إنيّ البئر التي تصفون
ومن رحمي الفظّ
يولد هذا الكلام
وإنيّ العيِيُّ الذي

ربته دهور من الصحراء على حافة سرّ
والسرّ ثلاثة أشباح
قد تخالفهم بهْما :
ملك يستحث البياض إلى حدّ الإيلام
يقلّبكم كالجمرة في موقد الحرف
يذكي فيكم سلالات الجوع والخوف
يشحذ حد بوءاته في حدّ الكلام
إلى أن ينسرب في القولْ
سمادا لفوح الحليب
وبوح النخيل
ورجع الصدى
وملاك نشطره شطرين
نغمسه في لعب الأباطيل
نرمي جذوره في عجمة الأحلام
فيغدو مسرجة
لأصابع عقفها الود والنسيان
ومرتسما لزمان قد لا تبلغه إلا الكلمات
ومنتجعا للضّنى
حين ينقلب البصر خاسئا
ويغيم المدى ...
أما ثالث الأشباح
فعبد تخبّركم عنه أرواحكم
يوم تسمع للضحكة الحبلى
بتباريحكم في الوادي المقدس
يوم *يقشّرها الفرح القاسي*
وتغنّي للخوف ألوانا ...
يا قوم .. إذا جاءكم فاسق بي
فخلّوا بيني وبين هواه مسافة قول
كريم
فما رابني في الكنانة سهم

كذاك السهم اللغاب الذي
قطّع من حبال الوصل قرونا ...
وما رابني فيكم
أن تفنى عصايا على عهدكم
أو يزيّن عري الفلوات بعريي
إلا لأني عليم بما تضمرون
فهلاً سألتكم عنّي
نشوب الحُميّا وخيل التشرنق
تنبئكم أحقاد النفائس
إنيّ سليل رهان جميل
بين الزمان القديم وأحلافه
لا تخذلني خيل
من فوارسها الأحلام وليل التوجّس
والبيد تعلم عنّي ومنّي
وإن كان البئر بعض صفاتي التي
تخشون
كأني سجال بين السماء وأحوالكم
أطلع من تحرش عظم بعظم
عند تلاطم موج الحنايا
بنزع الرؤى
فانظروا في واد الهيام تروا أنني
غامض فاتن رحب
لامتدادي تربص هذي القوس
اللئيمة بالصحراء
وحين تصيب *نبالي من أهلها كبدا*
يجري الدم نورا على نور
يتوحد هذا الوحي بقدّاسي
تنطق بالشمس الحكايا
يعير إلاه الرعد شمائله خاتم الأرباب
تقول السماوات السبع للأرض

إنك أنتِ السماء ونحن المرايا
فزِقّ الذبيح إلى اللغة البكر
يخرج إليك سنبلة من معاني
يأكل منها نمل الكتاب سنينا
فلا الحب يفنى ولا النمل يبشم
زِقّ الذبيح إلى هيكل اللغة
يخرج زمنا وحشيا
أقدامه في السر ورأسه في الأبد
يحلب أبقار الردة حينا
ويختصر دربه أحيانا

* * *

ج ـ على الأفق المرنان
شواظ من نار أحزاني
لم أهب مهجتي للسراب
ولكنما هذا الجسد المتقاطر
من عين الشمس
تصلاه قدمايا حنينا وتيها
وأوهاما لم تكن في الحسبان
ما لشفتيك تصدّان عني
نبع الأشياء والأسماء
وتلك المآرب في عينيك
تحفر لي من وحي الغمامة
جبا من الحسنات
ولكنّ شيئا في حلق اللّغة
لا يتركني أقع ...
ما كان رحيلي يا ليلي عبثا
ما كان رحيلي ضربا من الهجران
ولكن قبرا من الرمل
تحرسه عصبة من ريح البلاغة
ما عاد بدفء برد الروح
ويدرؤ عن موتي ديدان الفناء ...
وهذا الزمان ورهط من الآخرين
أقاموا على الحدّ
وأغروا بأشلائي خسّة الكيمياء ...
سأسمح للغة أن تعتذر
ولأعذار الجسد أن تكتمل
ولقرّة عين الغمامة
أن تستجيب لغيّ اللجام
ولي بعد ذاك أن أصرخ فيهم :
يا بني أمّي
إن العامرية أكذوبة
تتحلّ بصدق عذابي
تأتلق في ليل جنوني ..
يا قوم .
ما كانت ليلى إلا
قنديلا يعلق في سرّة الخيمة
إتقاء لبغي الأشباح
بل ما كانت ليلى إلا تلك الموؤودة
أشعلتم من عينيها فتيل القنديل
ثم كتبتم للفقر من دمها رقية
ثم خبّأتم الذكرى
في صندوق مختوم بشمع الآلهة
ثم أخفيتم سرّه عن عواء الرياح
لكي لا تعلن في الكون
أن سليلة أشراف
أغراها بعطر الظلال السرّية
شيطان الهاجرة
فافتداها أبوها بشعر بكر

وعمّدها بخيال من معسول جنوني
فعادت عذراء شرقيّة
ترفل في حراب الكلام
وعجب من فيض أجفاني ...
فليبتلع الرمل أقدام كل الواحات
ولتستح الريح كلّ الأعشاب في
دربي
أنا للأفق مهما عزّت نواياه
لن أهب مهجتي للسراب
ولن أطعم هذا الجوع الأزرق بعد
اليوم
خبزا من بيض شطآني ...
أنا للأفق مهما عزّ حماه
وأعلم أنْ أبي لن يفخر باسمي
إلا إذا ثكلتني أمي في صحراء الحبّ
وباعوا جلدي للورّاقين
وقالوا نعم الشهيد ونعم الجاني ...
يا هذا التاريخ المفوّض عنّي
ريحا تلقّح ضدّ خصال الوقت
وأنثى البراعم
من ينخس ألتيك
ويرمي في عدساتك
ـ حين تنوء عليّ بكلكلك ـ
ألف عام وعام من الجمر الرّاقد
في رمضاء أحزاني ؟
أنا للأفق مهما شطت منازله
أمن البرّ أسر يدي
فصيام الروح عن الزّاد
فالسفر في شوك الرؤى
في عتمة حرماني ؟

* * *

د ـ ها أنت على سنّة الغابرين
وكل الذين أتوا والذين سيأتون
تقضي من حثتي وطرا
لا تجتهد الروح فيه
ولا يمضي بك حتى الجنون
تقلّب دابتك فوق جمر الاماني دهرا
وحين تباغتك أسراب الذهول
ويجتاحك فصلها المأمول
وتندى في حلقك عشبة الفال
يسقط جسرك في أشداق تماسيحها
وتسدّ عليك تضاريسها الأبهى
أشجار البلاغة والقامات الخفيّة
والأنخاب المريبة
والكبوات الأخرى
أي سميٍّ وجيه
ذاك الذي يحمل سيفك بيدي
فإذا أنت من صيدك المشبوه على
مرمى ذكرى
هل أقول لك : أعبر
كي أراك على مرمى قلب من يدي
والمرايا هنا في حضرة ربيّ
والقامات المريبة لیل قرّ
ولا غلمان لكي يوقدوا
لا ولا شعراء لكي ينشدوا ؟
هل أقول لك : أعبر لكي أعلمك
والمرايا هنا في حضرة ربي ،
والصلوات الحرّى ،
محض سديم
لا يورق فيه وجه حميم

ولا يعشب فيه الانتظار
ولا تمطر فيه العادات القديمة
قل إني رافض لكن
لا شيء معي للعشاق
غير التيمّم بالأشواق
وهذا الموت الذي
تحمل قطعاني الوديعة بعض مزاياها
قل إنه شكل لحلم عنيد
ذاك الذي لم تصب منه
إلا ظلّه الممدود من الصحف الأولى
حتى آخر نبتة في هذي الجثة .
قل قد مات الذي
يحمي الجثة من هول القيامة
والشعر
فانتشروا فيها
وكلوا ممّ ترزق ديدانها

* * *

لا ما أبطل قلبي عادة الشعر لكن
أبطلت الأرض دورتها فيه
تاتيني قلاص الليل
وقافلة النور كل صباح
بما تتشهى ذئابي
والزيت المتربّص في ماء الأعراف
فلا تتألق في الخراف
ولا تتلظّى الذئاب
كأن الأسماء عندي
فاكهة تضحك في مرمى السراب
وظلّ الله يد
تستعيد فتيله من أصحاب الأخدود
والنمل يشحذ قاماته
علّه يستعصي على نمنمات الكتاب
وجنّيات البلاط الشفاف
يستعدين عليه جوع الكلام
أقلّب جمري من موقد الأخلاف
وأستجدي كيمياء الرماد فلا
تستجيب
كأني مفترش ضوء حسناء
شرقية المكر دون عنان
كأن عجيزتها وهي تركب دابّتها
المذعورة
كاهل جبّار
يخرج الشمس من قاع بئر معطلة
إلا من أخبار قوم
لم يرحموا الناقة إلا أنهم
حمّلوا فوق ما يحمل الملأ الأعلى
فعفت عنهم لغة اللاّحقين
وحيتان الجنّة السفلى

● محمد فوزي الغزي

دراسة

عودة إلى الكتابة

جمال الدّين بن الشيخ

تعريب : بوراوي عجينة

المرجع : الموسوعة العالمية Encyclopedie Universalis فصل من باب (La Littérature Arabe) «الأدب العربي» بعنوان (Retour à l'écriture) (المجلد الثاني ص 446 ـ 448).

نشرت الموسوعة العالمية الفرنسية : (Universalis) مجموعة من الدراسات عن «الأدب العربي» قديمه وحديثه، كتبها نقّاد ومؤرخو أدب عرب ومستشرقون، تناولوا فيها بالدّرس تاريخ اللغة والبلاغة والنثر والشعر والمسرح والفكر عامّة عند العرب.

وقد استرعت انتباهي وجلبت اهتمامي دراسة جمال الدين بن الشيخ النّاقد الجزائريّ والمدرّس بالجامعات الفرنسيّة والمحاضر في البلدان العربيّة وصاحب كتاب «الشعرية العربية» باللغة الفرنسية (Poétique Arabe) و «بحث في دروب الإبداع» (بالفرنسية أيضا) .Essai sur les voies d'une création» - Paris 1975» .

وجدت في دراسة ابن الشيخ المخصصة للأدب العربي الحديث حوافز عديدة جعلتني أقبل على تعريب النّصّ الفرنسيّ وتقديمه للقرّاء والباحثين العرب لما وجدت فيه من معان غزيرة مركزة ومعلومات قيّمة وإلمام بأهمّ التيّارات الفكريّة والتّحوّلات الفنّيّة التّي عرفتها أجناس الأدب العربيّ الحديث منذ الثّلاثينات حتى السّبعينات (شعرا ورواية ومسرحا) مع ربطها ربطا محكما بأهمّ المؤثّرات والتّحوّلات السياسيّة والإجتماعية.

إن طرافة الدّراسة ـ وهي تحتوي على ثلاثة فصول هامّة ـ لا تَكْمُنُ فقط في تلخيص الناقد أبرز أعمال الأدباء العرب المحدثين وعرضها عرضا دقيقا وإنما تكمن خاصّة في تفطّنه إلى خصائص التيّارات الأدبيّة والرّبط بينها وفي إصداره أحكاما واضحة صريحة جريئة فيما تعلّق بادب الخمسينات والستّينات وتركه المجال مفتوحا للزمن القادم ليصدر حكمه على «الكتابة الجديدة» المنشورة منذ أواسط السبعينات ريثما تكثر الأعمال الأدبية وتزيد في توضيح معالمها.

إن دراسة جمال الدين بن الشّيخ عمل نقديّ إبداعيّ رفيع كتب بلغة فصيحة يمكن أن نعتبر كلّ جملة منها نافذة تفتح على وجه حيّ من وجوه الأدب العربي الحديث المتجدد.

ب ـ ع

[1] مغامرة الشّعر المنتصرة

كان ممكنا التساؤلُ حتى في أواخر الستينات، وفي هذه المقالة أيضا إن كانت إبداعاتُ الشعر قد مكنتْ من إنجاح فتوحاتها ومن إثارة أصداء وامتدادات لها . وينبغي أن نقول الآن إنّ المسالة لم تعُدْ بعدُ مطروحةً أبدا، فلقد مهّدت لمغامرة الشّعر الحديث ـ في حقيقة الأمر ـ محاولاتُ مدرســة **«المهجـر»** السوريـة واللبنانيـة، ومحاولات **«أبولو»** و **«الديوان»** في مصر، وأعلنتْ عَن تلك المغامرة سلسلـةٌ من القصـائد نشرهـا متتـاليـةً، بدايةً من سنةَ 1947، **بدر شاكر السيّاب** المتوفّ سنة 1964، **وعبد الوهّاب البيّاتي ونازك الملائكة** وهمْ عراقيّون. فعرفتْ مغامـرةُ الشعـرِ الحـديثِ الانتصـارَ رغمَ بعضِ الرّفض وبعض الصدِّ المتزمّت.

ثم إنَ الحركَة عرفت في لبنَان انطلاقتها جول **أدونيس** السوريَ وما لبثت أن انتشرت بسرعة فائقة. وسرعان ما أدرك أدونيس ـ وهو مؤسّس مجلة **«شعر»** التي عقبتها مجلّة **«مواقف»**، وكلتاهما منشورتان في بيروت ـ أن الحَدَاثةَ لا يمكن أن **تقتصرَ** على تعـديـل بُنَى شكليَّة أو على تطويع اللُّغة. وشرعَ ـ صحبةَ فـريق من الشعـراء الشبَّان ـ في تفكيرٍ نظريّ في أُسُس اللغة الشعرية الحديثة وفي أهـدافهـا. وإننـا نـلاحـظُ ـ منَ قـراءة تلكَ النصوص والبيانات والمقالات أو المؤلفات أيضا ـ مدى تقارب اهتمامات ذلك الفريق من اهتمامات شعراء العالم كلِّه منذ أكثر من نصف قرن وهذا التقاربُ ـ فضْــلاً عن ذلك لَوْمٌ مستمرٌ مُوجّهٌ إلى هؤلاء الكتّاب لانهم اهتمّوا بماَ يجْري في الخارج اهتمامًا مُفـرطا فهل هو ردُّ فعل قديم من أصحابِ موقف معتدل كانَ مسيطرا في المـاضي، أو هـو آخ سهم رماه أصحَابُ مذهب تقليديّ انْحصرَ في وضْع ضيِّق ميْؤُوس منه. ومهـما يكنْ م الأمر فصحيحٌ يُوجَدُ كتّابٌ ينتسبـون عن طيب خـاطـر إلى **سان جون بارس، وشـار وتومَا ستارن اليوت** وغيرهم مثل**بابلو نيرودا وإلوار**، مثلما كان الانتساب في المـاضي إلى **هيقو أو بيرون**. إن أُمميَّةَ الفعل المُتالّمِ لا تَعْرفُ الحدودَ. إلاّ أنّه يجدُرُ بنا أن نلاحـظ أنّ كُتَّابًا انضموا إلى الكتابة الحديثة هم ذَوُو تكوَين عربيٍّ خالص. ولم يخضعوا للتـأثُّر بالغير إلاّ بصفة غير مباشرة أو في عهد متأخّر. ومثَال بليـغ هـو **أحمد معطي حجازيَ** المصريَ (1935) وقد عاضَدَ **صلاحا عبد الصّبور (1935 ـ 1981)** المتشبّع بالثقافة الانقليزية حتّى يفرضَ اختياراته ويفتحَ السبيلَ في وجـه**عفيفي مطر** المتوقّد كالبركانَ **وأمل دنقل** المتوجّع المتالّمِ.

ولا يعني ذلك بطبيعة الحال أن جميع الأشعار متجانسةٌ ومنسجمةٌ في هذه الحـركـة بل يُلاحظُ ـ فضلاً عن تنوّع الاختيارات المذهبيّة والمواقف الـوجـوديّة والخصـوصيّات الأسلوبيّة ـ انقسام بين مستَوَيَينْ من التَّعبير. يمثّلُ الأوّلُ شعرَ المقاومة والإدانةٌ ويسعَى إلى أن يكونَ حاملَ رسـالـة تُفهمُ على الفـورِ. ومـا دام ذلك الشعـرُ لاَ يخشى أي تـأثير

ويدفعُ الحماسةَ ليصل بها إلى الخطابة، ويبْسطُ تـركيبَ الجملـة فتتنفّسُ على إيقـاعـات الكلام الشفويّ، فقد أعاد ذلك الشّعرُ ربطَ الصّلة على نحو مَّا، بالشّعر القبليِّ القديم الذي كان فيه الشاعرُ المنشدَ المقاتـلَ. ولا يمكن لأيِّ شَعـر أن يَجُـسِّمَ هـذاَ النّوعَ من الإنتـاج الأدبيّ مثلما يفعلُ الشّعـرُ الفلسطينيُّ مـع **محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان** وغيرهم...

والمستوى الثّاني من التّعبير هو مستوى الباطن، وتَتفتَّتُ فيـه الجملـةُ إلى مفـاجـآت، ويغوصُ فيه المعنَى إلى الجذور، ويتحرّكُ الشعر داَخل القصيدة وخارجَها مثل استفهـامٍ متجدِّد باستمرار مُتَوجّها إلى سرِّ الذات وآلامها، وتبلغُ فيه الكتابةُ حالة من الكثافة حتىّ أنها تطْرح مشكلةَ تبليغها. وينعزل الشّاعر في تلك الكتابة انعـزالا، حتى أن عـزلتـه تلك يمكن أن تُأْخَذَ على أنها انفصالٌ. وقـد يتعـرّضُ إلى هـذا اللّوم **أدونيس** وكتّابٌ آخرون أمثال **يوسف الخال وخليل حاوي وأنس الحاج.**

وتُبيّنُ هذه الحالةُ المعارضةُ التي يُقابلُ بهـا المجتمـعُ التحـوّلَ الّذي عـرفتـه وظيفـةُ الشّاعر. وهو لدى العرب رجلٌ في ذمّة الجمهور. ولذلك فإنَّهُ من العسير أن يقبلـوّا من شاعر ـ وهو يعتبر سيّد الكلمة ـ أن لا يسخرها لخدمة المجموعة، خاصّة عندمـا تَشْـعُر بالشقّاء وتُدركُ أنهَا مهّددةٌ. ولا توجد مناسبةٌ هـامّةٌ إلاّ ويكـون الشّاعـر فيهـا مـدْعُوًّا للحضور، ويجب أن يُؤثِّرَ إنشادُهُ في صميم المستمعين ويلبِّيَ ما ينتظرونه. ولَعَمري إنّ هذا الشرْطٌ ثقيل وخضوعٌ مزعجٌ. وقد حاول المتازُونَ من الشّعـراء التـوفيقَ بين عمق اللّغة وفاعليّة الخطاب، بينما اكتفى آخرون ـ وهم كثيرون جدّا ـ باستعراضـات وطنيّةً تافهة.

ومهما يكن من أمر فقد دُقّتْ أعناقُ التقـاليـد التي كـان متفقًا عليهـا في المستـويَيْـن الاثنين من التعبير، المتّبادلَيْن بطبيعة الحال التجّاربَ، فقد نُسيت قاعدةُ البحـر الـواحـد والقافيَة الموحّدة، وأُهملَ فنُّ تسلسـلِ الاغـراض، وأُزيلت الصّوَرُ والمـواقفُ التي كـانتَ تعتبر حسَب التقليد شعريّةً، وبدَتْ هذه الكتابةُ الحُرَّةُ منَ هذا الجـانب وكـأنهـا تحُاذي النَّثْرَ. ويزداد هذا الرأيُ تعمّقا إذا اعتبرنا المعجمَ المحدودَ جدّا بالمقارنة مـع معجم اللغـة القديمة، والنحو المبسط جدا. إلا أن الكـلَّ جـديـدٌ في تـرابـط الكلـمات وتشعّب الأفكـار الغزيرة وتدفّق الصُّور. والجملةُ في الكتابةَ الحـرّة تبحثُ عن معنًى محتَّجب، ومـوسيقَى البيتَ تَسعَى لتَبحثَ عَن إيقاعاتها سواء فيَ اهتزازاَت الفكرة أو كذلك في التّنْظيم الصوتيّ الذي ليس مع ذلك مُهملاً : وإنّ ملاحظةً متأنّيةً تكشَفُ عن استخدام بحور أو علَى الأقلّ تفعيلات من علم العروض التّقليديّ وهي تُلائم في الواقع بُنَى اللّغة الصرفيّةَ. لكنّ تنظيمَ القصيدةِ في شكلِ سطور غالبا ما تكون قصيرةً توافق تلاحق المعاني، واستعمالَ النفـط والبياضُ المطبعيَّ لغاية دلالية... كلُّ ذلك يُدخل الاضطرابَ على قواعدَ البحر التقليديِّ.

وإنّ ما يسترعي الانتباهَ أكثرَ هو غزوُ الاحـداث اليـوميـة القصيـدةَ. فقَـد تخلّت عن التجريدِ الجزيل وعن «الغَرَض» وأعادتْ اكتشافَ الواقعِ في مَظاهِ ه الأكثرَ بسَاطـةً. لقـد

نزلت القصيدةُ إلى الشارع، وحاذت أرصفته وفتّشت في مقاهيه وحاناتـه. وضمّت بودَّ الأرضَ ونباتاتها وسَمَاءَهَا. المُزْدوج منعكسـا على الجـدران. إلاّ أنّ القصيـدة عـادت إلى الماضي أيضا وبحثت في حكايـاته الشعبيّة عن رمـوز الأمـل القـادم . وأعـادت صيـاغةَ أساطير البشرية في ضوء الزّمن الحاضر، وتمّت دعوةُ آلهة السامريّين والبابليّين وآلهات اليونانيّين ودُعيَ المسيحُ المصلُوب، إلى جانب وجوه أخرى وحكـايـات أخـرى وهي لشيَ قيفارا ولوممباً أو كذلك لعنترة والشنفرَى .

يُمكن أن نجد في هذا الشعـر الغـزيـر كـلّ الأنـواع، ابتـداءً من القصيـدة التي تُعيدُ استخدامَ الإيقاعات الشعبية وانتهاءً إلى أرقَى أنواع التأمُّل حيثُ تبلغُ اللّغةُ أعلى درجـات التجـريـد المُنْعَزل : : وينبغي أن نشيرَ هنـا إلى تـأثير الصّوفيّينَ الشـديـد مثـل **الحلاّج والنّفّرى** في **أدونَيس** وفي مدرسته : وإنّ عنـوانَ مجلّة **«مواقف»** نفسه ذو دلالة في هـذا المجال.

لقد أزْهَرَت الحداثةُ في جميع أنحاء العالَـم العربيّ وحقّق الشعـر بـالنسبـة إليـه مـا أصبح انتظارُ تحقيقه من السِّياسة أمرًا لا جدوى منـه. وينبغي أن نُضيفَ إلى الشعَـراء الذين ذكرنا من قبلُ: **بلند الحيدري وسعدي يوسف وجبرا ابراهيم جبرا** من العراق، **وأحمد الماغوط** من سوريا، **والفيتوري** من السودان. إلاّ أن التّغيير أُعلنَ بعـدُ في لبنـان ومصر، بينما لحقَ المغربُ العربيُّ بـالحـركـة بجدٍّ مـع محمّد بنّيس **ومحمّد سرغيني ومجاطي وخمار** من المغرب، **والطاهر الهمامي** من تونس. إنّها طليعة أدبيةٌ أكثرُ تجذُّرًا في العنف والرّفض. إلاّ أنّه ينبغي انتظارُ فترة من الزمن لإبداءِ حُكْمٍ تَقْويميٍّ صحيحٍ.

[2] الرّوايةُ ، (أو) الواقعيةُ المَنْهُوكَةُ

لقد أحدثت هزيمة العرب عام 1967 أزمة وعي خطيرة جدّا لم يُتغلّب عليها إلاّ قليلا عند انتصار القوّات المصريّة النّسبيّ عـام 1973، وإنّه يتعذّر القيام بتقـويم أدبيّ دون إشارة إلى الاضطرابات التي هزّت الشرْق الأوسط منذ وفـاة عبـد النـاصر حتى الصّيف القاسي الذي عرفه لبنـان عـام 1982. ومازلنا نُجمِّع أصداءَ تلكَ الأحـداث الـدّاميـة من الأعمال الأدبيّة. وستترك هذه السنواتُ الخمسَ عشرة المليئةُ انتفاضات آثارًا عميقة ـ بلا شكّ ـ على الأدب الرّوائيّ في نهاية هذا القرن، ويمكننا بَعْدُ أن نحـدِّدَ بَعضَ السِّمَات التي ستميِّزُ تطوُّرَهُ .

سَجَّلَ أغلبُ الكتّاب تقريرًا بيّنُوا فيه إخفاقَ مجموع الأنظمـة العـربيّة والـمذاهب التي تحرّكها. ولا يقتصر هَذا الإخفاق على ميدان العـلاقـات الخـارجيّة فحسب وإنّما يتعلّق يضًا بصفة أو بأُخرى بأحوال المجتمعات. ويعيش المواطنُون الزّمنَ الحاضرَ كأنّه مَهَانَةٌ،

وتزداد خطورتها لانها مهانةٌ كائن أكثرَ منها مهانةُ ظُروف عيشه. والزّمنُ الحاضرُ أيضا حراسةٌ مشدَّدَةٌ مسلَّطةٌ على الفكرِ والكتابة. ويحُدث ذلك بطَبيعة الحال موانــعَ كثيرةَ، إلاّ أنّهُ يُعطِّل خاصّة حركةَ التطوّر الثّقافيّة المتدرجةَ وظهورَ المتناقضَات والمتنافـرات الحـرَّ الذي تنشأُ منه الأعمالُ الأدبيّةُ.

فلا نستغرب ـ ونحن في هذا السيّاق إذن ـ من أن نلاحظ أن جميع الكتابات قد أُعيد فيها النظرُ : فالرّومنسيّة نَضبَتْ بعد أن كانت مُزْهرَةً أيضـا حتّى في الستّينـات، سـواءٌ [redacted] بمؤلّفيّ الكتب العـاطفيـة الاكثـرَ رواجًا في السّوق أو بمحــرّكي الأبطــال [redacted] المكرّسينَ لخدمةَ ثورة مّا. والأهمُّ من ذلك كلّه إعادةُ النظـر في الـواقعيّة التي [redacted] تضعَ الرّوايةَ في خدمة مشروعٍ مَذهبيّ كـان يَعتقـد في جـدواه [redacted] جد آنذاك نـوع من المَـلاءمَة بين تحليـل وضـعِ من الأوضـاع [redacted] وكان باستطاعة الكاتب الرّوائيّ أن يعتقد أنه يسـاهم في ميـلاد [redacted] فكـانت واقعيّةٌ حَنًّا مينا ـ مثلا ـ الاشتراكيةُ المدرسيّةُ تجـد مجـالاً لهـا في تصويرِ أوسَاط وأشخاصٍ قصصيّين مُستلهَمِين إستلهامـا كبيرا من تجْسيـداتِ مـذهب صاحبها الفكريّ.

إنّ هذا النّوع من الكتـابـة قـد أنهكَ ـ بصفـة طبيعيـة ـ في خضمّ الأحـداث وفشـل المشاريع. وإن المجتمعَ لا يعادُ فيه التّفكيرُ وإنّما يُلتقط في تفجّراته وفي غالب الأحيـان في حالة يأسه. وإذا بالكتابة تكشفُ عن مدلولاتها الخـاصّة دون الاعتمـاد على أيّ نمـوذج لإعادة صيَاغته. هذه الكتابةُ لم تَستوف بعدُ جميعَ استكشافاتهـا. لقـد أخـذت تُنقِّبُ عن المواقع الأكثرِ سرّيةً وتَقلبُ وجهات النّظر. وشرعتْ تقرأُ الحدثَ قراءةً جمـاعيّةً وأعـادتْ صياغة التّاريخ الحديث والقديم، وتسلّحتْ باللاّمُبالاة حتّى تُفجّر العبثَ، وبـالصّبر حتى تخْرجَ الهواجسَ من مخابئها. وتعدّدت الاستفهامات من رواية إلى أخرى ومن أقصوصة إلى أخرى. والحيـاة لم تَعُدْ محصُورةً في معـادلات مـذْهبيـة وإنّما أصبحت مطـاردَةً في المخابىء الأكثر ظلمـةً حتى تَبُوحَ الحيـاة بـأسرارهَا، ولم تكترث النُّصُوصُ ذاتُ القيمـة الحقيقية بالبرُهة الآنية والظّرف الوضعيّ والتفسيرَات المبسَّطة المقَدّمة عنها وإنّما التقطت التّيارات العميقة. ولم تعد المصَائبُ المتراكمةُ والبقاءُ دَائما على هامش التاريـخ من الممكن أن تفسّرَ في نظرِ الكتّاب الاّ بتلف النّسيج العميقِ بسبب مرضٍ انتشرتْ جُذوره في أعماقِ الذّات.

ويفسرٌ [النقّاد] غالبًا تفتُّتَ الكتابة بمؤثّرات أجنبية. ومَا من أحـد يستطيـع أن ينكـر نصيبها في ذلك. فلقد أصبحت الكتابةُ الرّوائيّةُ عالميّةً كما هو الشأن بـالنسبـة للشّعـر. وكيف نستغرب من أنّ الروايةَ في جنوبِ أمريكا تسترعي هي ايضـا الاهتمامَ. ولكن لا وجود هنا لأية صُدفة. فالتّواصلُ لا يحدثُ إلاّ مـع من ينتظرونـهُ، متكلّمين بعدُ نفسَ اللّغـة. إنّ البحثَ عن العـوامـل التي تُوضّحُ هذا التطوُّرَ ينبغي أن يُلتمس في مجـالات أخرى، وينبغي أن نشرعَ خاصّة في تحليـل الحلمِ الـذي أصبـح نمطـا سـائدا في أنـماط

الكتابة، ويمكن ملاحظةُ ذلك بعدُ في الأعمال الأدبية الجديدة لكتّاب مُقتدرين أمثال نجيب محفوظ **ويوسف إدريس والطيّب صالح** وغيرهم... إلاّ أن هذا الاتجاه يتدعّم مع جيل جديد من الكتّاب سيطبعون نهايةَ هذا القرن بطابعهم الخاصّ. ولا يُمثّل الحُلم مع ذلكَ بالنسبة إلى هؤلاء الكتّاب مهربًا ومتنفسًا وإنّما فُرصةً مناسبةً للكشف الكامل عن الهَواجس وتحريك الواقعَ لفهم ما يخْفيه فهما أفضل. إنّها كتابةٌ مشرطيّةٌ تجعَلُ من نفسها هدَفًا عند بعض الكتّاب طالما أن اللُّغةَ ميدانٌ تتصارعُ فيه ـ حسب التعريف ـ أنواعُ الخطاب.

والأقصوصة هي التي تجلب إليها أكثر من غيرها كتّابَ النّثر : وتفتَحُ الصحافةُ أعمدتها لنشر أدبٍ جزء كبير منه استهلاكيّ لغاية مادية، ويتعلّق الامر حتى بالكتّاب الكبار الذينَ ينتظرُ القراء ظهور أسمائهمْ. وتستجيبُ الأقصوصة أيضا بسرعة أكثر لإغراءات أحداث الساعة، ويتبَعُ كلَّ حدث خطير هامٍّ ازْهرارٌ في النّصوص. ولئن لم يخيّب هذا التيارُ الرّائجُ الظنَّ منذ نصف قرنٍ [تقريبا] فيجَب أن نلاحظ أنّ الكتابةَ المنهُوكةَ التي كُنّا عنها نتحدّثُ تجد لنفسها مجالاً للنّشر في المساحات الضيقة المقتصرة على عدد قليل من الصّفحات. وينتجُ عن كلّ ذلك زوال الإحالة على أيّ جنس من الأجناس الأدبيّة مهما كان نوعُه من جهة، وانتهاء التّقابل بين النّثر والشّعْر من جهة ثانية.

وقد مرت الرّوايةُ بنفس التجربة، ولكنّها قدّمت لها بطبيعة الحال أبعادًا أخرى مختلفةً . فما دام الهدفُ هو وصفُ «الواقع» وتصويرُ الأحداث اليومية في المدينة والريف أو الحدث الطّارئ الهامّ ، فقد أمكنَ الاكتفاءُ بتقديم أحداث بسيطة جدا : ورتّبتَ الحكايةُ الطريفة مَجموعَ المواقف المتفرقة إلى حدّ ما، وحلّت شفافيّةُ الواقعيّة محلّ الابتكار . ومنذ التّوقّف عن تصوير الواقع نفسه، لأن الكتابة قد شوّشته، فقد أبدع الرّوائيُّ قصصًا خياليّةً حَازَت رضَى اللغة. وقد اختارَ بعضُهم التاريخَ الحديثَ أو القديم جدّا واستنطقوه وأوّلوه، وأنشأ بعضهم الآخرُ استعاراتهم من الحدث الأشدّ تفاهةً، وتخيّلَ آخرون أخيرا مواقف من الاستحالة الغريبة ما جعلها تفرضُ نفسها حقيقةً تبهرُ العيونَ، وإذا بالواقع اليوميّ ـ وقد استعمل من جوانبه الخلفيّة ـ يكشف عن مواطن العَبث .

إن الأعمال الأدبيّةَ الأكثرَ تميُّزًا وخُصُوصيّةً قادمةٌ من مصرَ. ويرجعُ الفضلُ في ذلك إلى جيل من الكتّاب يُناهزون الأربعين : أمثال **جمال الغيطاني، وإدوار الخَرّاط، ومجيد طوبيا، ويوسف القعيد**. ومع ذلك **فغسّان كَنَفاني وصالح خليفة** فلسطينيان، **وزكريا تامر** سوريّ، **وعز الدين المدني** تونسي **والطاهر وطّار** جزائري **وأحمد المديني** مغربيّ...

ولسوف يُصدر التاريخ حكمه العادلَ في الإبان وينصفُ الكتّاب الذين سيسمُون نهاية هذا القرن بطابعهم الخاصّ. وكان الأجدر بنا أن نلاحَظ، أنّه، من أقصوصةٍ إلى أخرى ومن رواية إلى أخرى، وبصرف النظر عن هذا النجاح أو ذاك الفشل، شرَعَ النص العميق في الكتابة الروائية العربية يفرض مكانَتَهُ المحترَمَةَ ويَسيرُ في الدّرب الصّحيح .

[3] ركح المسرح الخالي

لقد كتبَ أكبرُ الـروائيّين مسرحيـات مثـل **تـوفيق الحكيم ونجيب محفـوظ وعبد الرحمان الشرقاوي**. وقد خصّص لهاَ الشّاعـر **صلاح عبد الصّبور** قسـما كبيرا من مؤلَّفاته. **وإنّ سعد الله ونّوس وألفرد فرج وسعد الدّين وهبة** مؤلفو مسرح. ويمكن أن نضع مع هؤلاء المصريّينَ بعض المؤَلّفين الآخرين أمثـال **عزّ الدين المدني** التونسيّ أو منشّطي المسرح الشعبي المقتدرينَ جدّا في الجزائر والمغـرب، وإنّ أيـة قـائمـة جـوائز لا تستطيع أن تحجب الحقيقة وهي أننا لئن وجدنا فعلا مسرحيّات فـإنّه لا يـوجَدُ مسرح حقيقيّ. فهذا الجنس الأدبيّ لا يستطيع أن يحيا إلاّ من التّواصلّ المباشر ولا أن يخلدُ إلاّ من الابتكار. أو بعبارة أخرى إنّه تستوجب كلمةٌ حرّةٌ، حـرَّةٌ في الـدّعـوة العلنيّة للتغيير والتهديم. وإنّ ما يمكن السماحُ به في أقصى الحالات أثناء القراءة المنفردة ليس مقبـولاً في المسرح عنْد الاستماع الجماعيّ. ولا طائل من وراء أن فُلانًا الكاتب أظهـرَ جُرأة كبيرةً مجازفا بعمله، معرِّضًا إيّاه للمنع. فالشجاعة السياسية وحدها لم تنشىء أبـدا مسرحـا عظيما، ويتعلّق الأمر في الحقيقة بضرورة أكيدة أهمّ.

وفي الواقع، تبقى وسيلةُ الاتّصال المباشر الوحيدةُ التلفزة. وتمثّل في معظم الأحوال الفضاء الثقافيّ الأوحد. في حين أن التمثيليّات المسرحيّة، المعروضة في التّلفزة في مواعيد عديدة من كلّ أسبوع، ذاتُ مستوى رديء جدّا. يقوم بالأدوار فيهـا ممثّـلـون مصريّون مشهورون غالبا : وتُصورّ في بلدان الخليج. وتُكوّنُ حـاجـزا ثقـافيًّا نتسـاءل عن كيفيّة التغلّب عليه في المستقبل. ورغم ذلك تجلب تلك المسرحيّات إليها مُشاهدين عديدين.

وهكذا يبقى المسرح مقْروءا مكرّسًا لتحاور الأفكـار بـاستمـرار، مقطـوعـا في معظم الأحيان عن الركح. وتصطدمُ جميعُ القوى المبدعـة ـ وهي مـوجـودة فعـلا ـ وجميـع الكفاءات المبتكرة بسدٍّ من الموانع يتعذَّرُ اختراقه.

ولعلّ أحداثَ التاريخ المتسارعةَ كانت مباغتة جـدّا وعنيفـة منـذ خمسين عـامـا لكي ينضج العمل المسرحيُ المرجوُّ . إلا أن أدوات الكتابة تشحذُ وتُصقلُ. وشريطـةَ أن يتقبَّلَ الكاتب المسرحي عزلته ويفرضَ الواجبات على نفسهَ ويلتزمَ بأعبـائهـا، قـدْ يستطيـعُ أن ينشىء نصّ شهادته العميقَ.

مراجع مقالة الشعر :

ـ كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي . بيروت 1974 .
وجدلية الخفاء والتجلّي . بيروت 1979 .

— M. M. Badawi - A critical introduction to Modern Arabic Poetry. Cambridge, 1975.

— J. Berque - Langages arabes du présent. Paris 1974.

— K. Kheir Beik - Le modernisme dans la poésie arabe contemporaine: Grenoble, 1978.

— S. Moreh - Modern Arabic Poetry 1800 - 1970. Leyde, 1976.

مراجع مقالة الرواية

— S. Ballas - La littérature arabe et le conflit au Proche-Orient (1948 - 1973) Paris 1980.

— H. Kilpatrick - The Modern Egyptian Novel, Oxford - Londres 1974.

— F. Moussa-Mahmoud - The Arabic Novel in Egypt (1914-1970), Le Caire, 1973.

— N. Tomiche - Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne, Paris 1981.

— C. Vial «Kissa» in Encyclopédie de l'Islam. 2è éd.

— «La littérature contemporaine en Syrie» in La Syrie d'aujourd'hui. Ouvrage collectif Paris 1980. pp 406 - 429.

— La bibliog raphie de la culture arabe contemporaine, Paris 1981, notamment p. 342

مصطلحات مقالة الشَعر

L'abstraction	التجريد :
L'académisme	المذهب التقليدي :
L'adaptation (de la langue)	تطويع اللغة :
... d'arrière garde	متزمت :
L'auditeur	السامع/المستمعون :
Le chant	القصيدة :
Le clivage	الانقسام (الفاصل..)
La convention	التقليد
La déclamation	الخطابة
Le discours	الخطاب
Les énoncés	الأفكار
L'éthnocentrisme	الموقف المعتدل
Homogène	متجانس
L'image	الصورة
L'intériorité	الباطن
La légende	الحكاية الشعبية
Le lexique	المعجم/مفردات اللغة
Le lyrisme	الغنائية/الحماسة
Le manifeste	البيان
Le mêtre	البحر (الشعري)
Le modernisme	الحداثة
La monométrie	البحر الواحد
... morphologique	صرفيّ
Le mystique	الصوفيّ
Le mythe	الأسطورة
La parole	الكلام (الشفوي)
... phonique	صوتيّ
Le pied	التفعيلة
Le poème	القصيدة
La poésie	الشعر
... poétique	شعري/شاعريّ
La prestation	الاستعراض
La prosodie	(علم) العروض
Le quotidien	الأحداث اليومية
Le registre	مستوى التعبير
Le rythme	الإيقاع
... sémantique	دلاليّ
La structure	البنية
La structure formelle	البنية الشكلية
La syntaxe	النحو/تركيب الجملة :
Le texte	النصّ
Le thème	الغرض (الشعري)
Le vers	البيت

مصطلحات مقاله الرواية

... absurde	عبثيّ
Les actualités	أحداث الساعة
L'anecdote	الحكاية (الطريفة)
Les best-sellers	أكثر الكتب رواجا في السوق
Le bilan littéraire	التقويم الأدبي
La communication	التبليغ/التواصل
La conscience	الوعي
Le courant	الاتجاه
Le discours	الخطاب
L'éclatement	التفتت
L'écriture	الكتابة
L'écrivain	الكاتب/المؤلف
L'équation	المعادلة
L'être	الذات/الكائن
L'événement	الحدث
La fiction	الخيال/القصة الخيالية
Le genre litt	الجنس الأدبي
Le héros	البطل
L'idéologi	المذهب (الفكري)
L'influen	التأثر/التأثير
Le lang	الكلام/اللغة
La le	القراءة/التفهم
La l	الأدب
L e alimentaire	الأدب الاستهلاكي
I ure romanesque	الأدب الروائي

Le mal	القلق
Les métaphores	الاستعارات
Le milieu	الوسط
Le modèle	النموذج
La nouvelle	الأقصوصة
Les obsessions	الهواجس
L'œuvre	الأعمال الأدبية
Les œuvres	
Une œuvre marquante	عمل متميز
L'onirisme	الحلم
Le personnage	الشخص القصصي
Les perspectives	الآفاق/الآمال
Les processus	التطور المتدرج
La prose	النثـر
Le réalisme	الواقعية
Le réalisme socialiste	الواقعية الاجتماعية
Le roman	الرواية
Le romantisme	الرومنسية
... rompu	منهوك/متعب
Le scénario	الحكاية
La signification	المدلول/المعنى
Les sites	المعالم/المواطن
Le texte	النصّ
Le verdict	الحكم (العادل)
... en vogue	... رائج

مصطلحات مقالة المسرح

teur	الممثِل
. animateur	المنشّط
L'audience	المتفرجون
Le dramaturge	كاتب المسرح
Le dialogue des idées	تحاور الأفكار
L'écoute théâtrale	الاستماع الجماعي في المسرح
Les instruments de l''écriture	أدوات الكتابة
L'interdiction	المنـع
Les interdictions	الموانـع
L'invention	الابتكار/الإبداع
La lecture	القراءة/المطالعة

Le lieu culturel	الفضاء الثقافي
... livresque	... مقروء
Le palmarès	قائمة الجوائز
La parole	الكلمة
La pièce de théâtre	التمثيلية المسرحية
La scène	ركح المسرح
... subversif	مغيِّر/مهدِّم/مثيرُ الشغب
Le témoignage	الشهادة
Le théâtre populaire	المسرح الشعبي

تعريب بوراوي عجينة
كلية الآداب والعلوم الانسانية بالقيروان

شعر

طلعة الصقر

مجدي بن عيسى

(1)
باد الليل ... باد
هل ترى في الأفق نجمته الأخيرة ؟
(ليس يلتمع المواةُ)
... الأرض ضيّقة
وتفاح الخراب الآن مرٌّ
كيف تبدأها المسيرة
كي تعمّر ما ينوب به الخرابُ من
الخراب؟
... يا غيم فكرتي العنيدة
ليس يتسع الفؤاد لوردتين
(2)
هي طلقة
قد تعبر الشريان للباب الموارب
قد تجاوزه لتقتحم الشغافَ
هي فرحة
ناء الزمان بها
فتقحّمت سبل السّلالة
كي تعود من الحسين إلى الحسين
(3)
مباركة طلعة الصّقر
لا ريشة .... لا جناح
مباركة جدّة الذّاكرة
(4)
اليوم قد طلع الصباح على البلاد ...
... فراشتان تناوشان الآن قلبك
ملء ردّتهم
ستخلع عنك ضدّك
سوف تطلع كالصباح على البلاد
... ولست وحدك في البلاد
... لست وحدك في البلاد
لكي تخاف على البلاد من الرصاص
ولست وحدك في الصّباح
لكي تخاف على الصباح من الرّوَاح

قصــة

جريا على العـادة

سعيد المحروق

(1)

كُنت قد انتهيت لتـوي من تفتيش حقـائب أحـد المسـافـرين الـواصلين. وُضعتْ أمامي حقائبُ أخرى، وتقدم مني رجل يرتدي جـردًا وفـرملـة على طريقة الليبيين القرويين السذج. كان يبدو وكـأنـه قـد وصـل من الحـج أو العمرة. الوقت كان مغربا، وهذا يعني، لم يتبق امامي سوى نصف سـاعـة لانتهاء الدوام. طلبتُ من الحاج أن يفتح حقائبه بسرعة.

هل تتصورون ما حدث؟

هـذا القـروي صـاحب الجـرد والفـرملـة والسراويـل العـربيـة رد علي بالانجليزية!

في الوهلة الاولى خيّل لي أنه غمغم ببعض الكلمات الغـامضـة، لكنني حين رجوته بأنه لم يعد لديّ متسع من الوقت... هنا تبينت كـلمـاتـه بـوضـوح، وكما تعلمون، فإن ضابطا صغيرا مثلي لا أدعي أنني أجيد لغة أجنبيـة، لكن احتكاكي اليومي بالأجانب، جعلني افهم من الحاج أنه قـال «لم أفهم»، قلت له في خاطري: «علينا نحن!» ... وقد اوشكت أن أقول له بالانجليزية «افتـح حقائبك»، لكنني تمهلت في الأمر. لقد وقعت لي عدة مقالب مـع المسـافـرين، ولست مستعداً أن اقع في هذا المقلب المتوقع.

فكرت: الـوقت أمـامي ليس أكثـر من نصف سـاعـة، ثم أغـادر المطـار، سأطلب من هذا الزقطي أن ينتظرني مع حقائبه، لأتفرغ لحقائب الآخـرين،

خاطبته بإنجليزتي المكسرة: «من فضلك، انتظرني هناك»، «نعم سيدي» رد علي بطريقة تنم على أن الانجليزية هي لغته الأم، خجلت أمامه وأنا أحاول استدعاء الكلمات الانجليزية التي تعلمتها بحكم عملي. إنها المرة الاولى في حياتي التي أرى فيها مخلوقا بهذا الشكل: هذا ليس انجليزيا، يرتدي جردا وفرملة وسراويل عربية، يمسك بين أصابعه مسبحة... وبعد ذلك كله يجهل العربية! يتكلم الانجليزية كأي انجليزي!... قلت. «علينا نحن!».

انصرفتُ أفتش بقية الحقائب وأنا أتساءل: ألا يكون هذا مقلبا آخر كذلك الذي أكلتُه في السنة الماضية؟.. كنت أعتقد أن لا أحد يستطيع أن يأكل كتفي، لكن تفتيشي الدقيق لحقائب الداخلين، بحثا عن زجاجات المزاج المهربة علمني أن المهربين يعرفون جيدا من اين تؤكل الكتف، ثم لنكن صرحاء: أنا رجل مزاج تسحرني كؤوس الجنة، ولا سبيل لي إليها إلا في حقائب المسافرين الداخلين إلى ليبيا. نعم، في تلك السنة، في مثل هذا الوقت، وقف أمامي أحد المسافرين فأسرعت افتش حقائبه، وكما قلت، فإنني اعتبر نفسي ذكيا، عيناي مثل عيني الصقر... سرعان ما وقعت عيني على زجاجة ضخمة في قاع الحقيبة، وحين حدقت فيها قرأت عليها كلمة «شانيل»... شانيل العطر الباريسي المشهور، لكن قلبي لم يرتح. فتحت الزجاجة أمام أنفي... هنا تأكد لي السائل الذي تحويه الزجاجة... سائل أروع واغلى من عطر شانيل، إنه «شيفاز» الويسكي الاسكتلندي الثمين. نظرت الى المسافر ففهمني وفهمته. ابتسم وأخذ حقائبه، فيما خبأت أنا الزجاجة الثمينة تحت منضدة التفتيش.

أقمت في تلك الليلة، أنا وأصدقائي، سهرتنا، بين كؤوس الويسكي والموسيقى المنبعثة من جهاز الستريو. لم يمض شهر واحد حتى وجدتني وجها لوجه مع صاحبي مرة أخرى بحقائبه، هذه المرة كان بشوشا معي. فطنت أنه أراد أن يذهب لحاله ـ أمرته أن يفتح حقائبه ـ في قاع احداها عثرت على الزجاجة المباركة: عطور شانيل، كالعادة، حاول صاحبي أن يدخل معي في حديث. ... قلت له كعادتي في خاطري «علينا نحن؟»، وضعت الزجاجة تحت منضدة التفتيش، انصرفت الى حقائب مسافر آخر.

قلت لاصدقائي في الليل: «... هذه المرة، علينا أن نبدأ بالتاكيلا، وفي منتصف الليل نبدأ في الشيفاز، هذا الممتاز! حرام أن نسكر وننام قبل الصباح ».

بدأنا بالتاكيلا. بدأ أحد الاصدقاء يحذرنا أن نسكر بالتاكيلا، وننام دون أن نذوق نعمة الويسكي. قلنا: سنسكر سكرتين حتى الصباح.

في منتصف الليل وضعنا أمامنا زجاجة الويسكي. تأملناها. فتحناها

وأدرنا هذه المرة كؤوس الويسكي... أوشكت التاكيلا ان تسكرنا، حتى خشينا أن يختلط الويسكي مع التاكيلا فنزداد سكرا، ونفقد صوابنا. اتفقنا أن ندير كؤوس الويسكي على مهل. أحدنا أقترح ان نتوقف عن التدوير لمدة ساعة، ونقفل الستريو، لنغني أدوارا من المالوف. بدأنا بدور «شاش عقلي»... حتى أتينا على بقية ادوار المالوف.

بعد أن انتهينا من أدوار المالوف، بدأنا في أدوار الويسكي، لقد مرت ساعة ونصف الساعة من الطرب، حتى أوشكت سكرة التاكيلا أن تطير.

استغثنا بالويسكي، وبدأنا في تدوير الكؤوس. في الدور الثالث أحسسنا أن الويسكي لم يؤثر فينا، فقلنا: ربما حماسنا في انشاد أدوار المالوف أثر على أدوار الويسكي؟... في الدور الخامس اصبحنا نظن ان ويسكي الشيفاز يقلل من فاعلية السكر...

في الدور السادس طارت عنا السكرة تماما، اكتشفنا الكارثة: زجاجة الويسكي ليست سوى بول!... أكلنا مقلبا.

أنهيت تفتيش آخر الحقائب، وأنا أفكر وأردد «لقد أكلنا مقلبا»، فهل يتوقع هذا الحاج الانجليزي ان يؤكلني مقلبا هو الآخر ؟

إقتربت من الشخص الغريب، وأنا أفتش في قاع رأسي عن كلمات انجليزية تفيد استعدادي لتوصيله لحل سكناه، أما تفتيش حقائبه، فليس علينا نحن!.. ثوبة!!... أضفت في خاطري: عساه أن يكون معه بعض الاشرطة الاجنبية.. هذه معدومة في طرابلس كالويسكي تماما. لقد أكلت أو شربت مقلبا من الويكسي. أما «الميوزيك» فأبعد ما تكون عن المقالب.

بدأنا رحلتنا للمدينة في سيارتي. فتشت في تلافيف دماغي عن تلك الكلمات الإنجليزية للسؤال عن الحال والوطن. أردت أن أطرح عليه السؤال المعتاد: «من أين أنت؟»

طفق الرجل الغريب يضحك. أدركت أنه يسخر من سوء إجادتي للإنجليزية. رانت لحظة صمت رحلت فيها الى متاهات ذاكرتي، بحثا عن بعض الكلمات الانجليزية، ثم أعدت طرح السؤال بمجرد عثوري على هذه الكلمات.. ما أن اختفت الأصوات من فمي حتى انفجر الرجل ضاحكا. ضاربا كفا بكف.

أصبحت ضحكات الغريب لا تطاق، أوشكت أن أوقف السيارة وأطرده. قرأ الغريب غضبي.. هل تتصور ما قال لي؟ «أنا ليبي، ولست أجنبيا»... هنا جاء دوري لانفجر بالضحك، أردفت صائحا بالعربية: «الجرد والفرملة يا مغفل أصبحت موضة كثير من الاجانب.. ألا تستحي من الكذب يا...».

كأن الغريب قد فهم أنني اشتمه بالعربي. من طرف عيني لمحتـه مقطبـا متوترا. حاولت أن أدارى الامر بحبي للمرح، وهذه مسألة سهلة بـالنسبـة لي، خاصة إذا تعلق الامر بالاشرطة الاجنبية:

ـ هل عندك ميوزيك، كاسيت مثلا؟

ـ نعم بالتأكيد.

ناولني من جيب فرملته شريطا. لاحظت أنه شريط قـد بهتت أو انعـدمت علامته من كثرة الاستعمال. لابد أن يكون شريطا مشهورا. أسرعت بوضعه في ستريو السيارة، منتظرا «الميوزيك» أن تنبعث من احدى الفـرق الغـربيـة المشهورة.

هل تصدق؟.. الموسيقى هي الأخرى خذلتني!! كـان الشريـط يبث بعض الاغاني الليبية المنقـرضـة، تلك التي كنت أسمعهـا من جـدتي وهي تـديـر الرحى... اغان لم أعد اسمعها حتى من الاذاعـة الليبيـة.. مـاذا بعـد؟ حتى الموسيقى صنعت لي مقلبا... ثم لماذا الاطـالـة في التفكير؟ بـدأت اشك في أن يكون هذا الغريب جاسوسا... ولكن علينا نحن؟!

تذكرت فورا صـديقي رئيس العـرفـاء (عـون). الـواجب ان اسلم هـذا الجاسوس لجهات الأمن.

(2)

لم يكن تصرفا حكيما من علي الورفلي أن يسلمنا هذا الرجل الغريب هكذا مباشرة وبطريقة مفضوحة، ما دام الامر يتعلق بمسألة امنية. قلت لـه على انفراد: «الاجدر بك أن تتصل بي عن طريق هاتف عمومي أو في احدى نقاط التسليم والاستـلام كعـادتك»... حصـل خير، أسرعنـا الى الضحك وتبـادل النكات، حتى أشعرنا الغريب بـالألفـة، لـو لم نفعـل ذلك لاكتشف الغـريب هويتنا، وحينئذ سيكون اكتشـافنـا لـلأغـراض التي لهـا ارسلتـه الجهـات الاجنبية متعسرا.

قبل ان نرسله مع أحد رجالنا الى أحد الفنادق هذه الليلة قمنا بطـريقتنـا في تفتيش حقائبه: ما معنى هذه الخرداوات؟ مناظر قديمة لبعض الاماكن في ليبيا، بلغة متآكلة، صخرة صغيرة مكتوب فوقها عبارة «من صخور الجبل» أي جبل؟، مجموعة فرامل وجـردين... أشيـاء أخـرى تحتـاج لخبير في علم الآثار... مقتنيات تبرهن على أن صاحبنا زقطي أكثر مما نتصور. لكن... مـا

لم نفهمه بعد هو كيف لا تدرب المخابرات الاجنبية عميلها حتى تمنحه *غطاء* لانجاز مهمته التخريبية.

في فجر اليوم التالي أخبرني أحد رجالنا الذي اسكناه في نفس الفندق بأن الرجل الغريب يريد زيارة بعض الاماكن: (الاربع عرصات)، (كوشة الصفار)، (جبانة سيدي مندر)... الخ.

في البداية احترت امام طلبات الغريب، ما معنى أن يزور هذه الاماكن بالذات؟.. كيف علم بوجودها؟... لكن لم نضيع الوقت في الاسئلة... نحن نريد معرفة مصب مياه الغريب، وعلى الفور كلفنا «مسعود» أحد رجالنا الذي يعمل بهيئة سائق أجرة، أن يتوجه الى الفندق، ويعرض خدماته على الغريب.

في نهاية المساء، جاءني مسعود بوجه عديم الملامح، أو ربما لم يترك لي الفرصة ان أقرأ ملامح وجهه. قال:

ـ « حتى ادق كومبيوتر لا يستطيع أن يحدد هوية هذا الغريب.»

سكت برهة ليشعل سيجارة ثم سألني:

ـ «أتدري اين طلب مني التوجه به في هذا الصباح؟»، قبل أن أسأله أجاب:

ـ «طلب أن يزور قبر أمه في سيدي مندر»... هل هذا جزء من السيناريو الذي بدأ بالجرد والفرملة؟ سألت «مسعود» ضاحكا: «وهل وجد قبر أمه؟»

ـ «كان يصرخ خلال بحثه بين القبور بأن أولاد الكلب لم يخسروا حتى أن يقيموا لها مأتما، يقول إنها ماتت في المستشفى عام 1960 وتولت البلدية أمر دفنها، قال لي: إنه كان قاصرا في ذلك الوقت».

قلت لمسعود، بعد أن سكت ليشعل سيجارة: «وهل تصدق قصص هذا الغريب؟»، «طبعا لا أصدق ذلك، لكن لا استطيع أن أكذبه ايضا»

قال مسعود بعد أن أخذ نفسا من السيجارة: «سمعته يقول: «طز في الجميع».

تساءلت قبل أن اتكلم: ماذا تعنى هذه العبارة؟ إن الرجل يشتمنا في عقر دارنا، إنه يشتم الملك والحكومة. كيف يجرؤ غريب على ذلك؟... هل هي اختلالات عقلية؟

أسرعت بإحالة الغريب على مستشفى الأمراض العقلية لاكتشاف المزيد من الخيوط التي تقودنا لمعرفة هوية الغريب. إن لم يكن جاسوسا فهو أجنبي فما معنى ان يشتم هذا الغريب مليكنا وحكومتنا؟.. أحب ان افهم... ادوخ...

(3)

عزيزي(...)

قبل الدخول في أية تفاصيل، أحب أن أذكركم أنني لست إخصائيا في علم الأجناس البشرية، ولا علاقة لي بالسياسة في بلد أجنبي ـ أنا مجرد رجل صغير، أعمل عندكم اخصائيا في الامراض النفسية والعصبية. حين احلتم علينا ذلك الشخص، أدخلناه فورا لمستشفى الأمراض النفسية والعقلية، خاصة بعد أن شرحتم لنا الحالة، قمنا بالفحوصات والتحاليل اللازمة، أنا شخصيا خطرت ببالي عدة احتمالات، أولها الوقوع فريسة اعراض انفصام الشخصية وهو مرض معروف لدينا جيدا في أوروبا (نحن نسمي هذه الحالة بلغة الطب النفسي «شيزو فرينيا»..) هذا المرض أصبح شائعا عندكم كالرشح والانفلوينزا، وهذا شيء سيء لاشك. لكن المرض لايعدو أن يكون مرضا عاديا، أصبح الآن يستغرق علاجه نفس المدة التي تستغرقها حالات الزكام. لم يعد بذلك الداء المتعسر الذي يرغم ضحيته أن يلازم المستشفى طوال حياته، على العكس، إن وسائل العلاج النفسية لهذا النوع من الخلل المؤقت قد تقدم تقدما هائلا، بوسع المصاب أن يستعيد قدرته في السيطرة على وعيه، واسترداد شخصيته الطبيعية في مدة لا تزيد على أسبوع، وفي الحالات الحادة، فإن مدة العلاج داخل المستشفى لا تستغرق شهرا. في مثل هذه الحالات، فإن من عادتنا أن نصرف للمريض وصفة طبية، يستعملها لوحده في منزله، بعد أن نكون قد ارتحنا إلى درجة الوعي لدى المريض.

عزيزي (...)

لقد جرت العادة في كل مستشفيات العالم، أن الاخصائي، بعد تثبته من حالة المريض، هو الذي يقرر قبول إدخاله للمستشفى من عدمه، وقد يكتفي باعطائه وصفة طبية للاستعمال المنزلي. كل هذه الامور مألوفة، وقد تتولد عند الطبيب قناعة بأن المريض ليس مريضا، وهنا يقوم بصرفه، حرصا على عدم ضياع الوقت في الأمراض الوهمية.

تعرفون مقدار استجابتنا السابقة للتعاون معكم. المريض النفساني قد يكون خطرا على نفسه وعلى الآخرين، وهنا يكون الامن معرضا للخطر. نعم، نحن على استعداد دائما للتعاون مع رجال الامن، في الحالات التي يمكننا أن نقدم فيها مساعدة إنسانية وتدخل في اختصاصنا كأطباء نفسانيين. وتذكرون انكم حينما احلتم علينا الشخص المعني بصحبة أحد رجالكم، لم نتبع الروتين كما هو الحال في عيادتنا الخارجية. لقد أمرنا بإدخال الشخص على الفور.

كيف لرجل صغير أجنبي مثلي أن يعصي لكم امراً؟ حتى لو خالفت اللوائح المعمول بها؟ لقد كدنا نتحول إلى جهاز أمني مثلكم، بالإضافة إلى عملنا كأخصائيين في الجملة العصبية... كنا نعتقد بعد الفحوصات الأولى أن الشخص المعنى ربما أصيب بحالة اضطراب عقلي متقطع، إذ لحظة إدخاله لم نلحظ على وعيه إضطرابا من أي نوع. انتظرنا يومين فلم نلحظ العلامات التي توقعناها. صبرنا فانتظرناه أسبوعا تحت مراقبة مستمرة ودقيقة، فلم تنم تصرفاته عن شيء غير مألوف.

عزيزي (...)

تذكرون أننا كلمناكم، في حينها، بأن الشخص لا يعاني من مرض ما، لكنكم الححتم أن نبقيه في المستشفى، عسى أن تظهر عليه علامات اختلال عقلي بمرور الوقت، رضخنا تحت إلحاحكم، وابقيناه عندنا شهراً، تحت رقابتي الشخصية وبمساعدة طقم من الممرضين. كنا خلال ذلك الوقت نبذل أقصى جهدنا، عسانا أن نوفق في اكتشاف ما تتوقعونه من مرض أو خلل أو نشوز في التصرف. في نهاية الشهر خاطبناكم وأبدينا لكم شديد أسفنا عن انعدام ما يؤكد أو يقوى ظنكم، الذي كثيرا ما عبرتم لنا عنه شفويا.

لقد مضى الآن على وجود المعنى عندنا أكثر من نصف عام، وهذه المرة فأنا احرر لكم هذه الرسالة، ليس بغرض افادتكم بسلامة عقل المعنى، وليس طلبا لأخذ اذنكم بإخراجه من المستشفى. إن مستشفى الأمراض العقلية والنفسية مستشفاكم، وأنا لست سوى رجل صغير أتيت للعمل في بلادكم. إن الدافع الذي حدا بي أن أخاطبكم تحريريا بشأن هذا الشخص المعنى هو خوفي من المسؤولية: إن كثيرا من الحالات التي قبلنا فيها بعض الأشخاص، اكتشفنا أنهم قد دفعوا بهم «مجرمون» إلينا لكي يثبتوا أمام القضاء عدم أهلية أقوال المجنى عليهم باعتبارهم مجانين، وبالتالي لا يعتد بأقوالهم ما دام لهم ملف في مستشفانا، ليس لي الحق في الخوض في حياتكم الاجتماعية لكن تصور هذه الواقعة: مواطن مثلكم أصيب بحادث مرور نتج عنه شلل نصفي، ويبدو أن هذا المواطن أراد خصومه بعد عاهته أن يصفوا حساباتهم معه، حضرت إليه أسرة زوجته بكاملها واستأذنته في أخذ زوجته لحضور حفلة ختان أحد أقارب الأسرة، ثم فروا إلى الجبل الأمر الذي اضطر بسببه إلى الالتجاء إلى المستشفى، وظلت أسرة الزوجة في محاولات مستميتة لأخذ وكالة عامة من الزوجة لتقديمها للقضاء لطلب التطليق! وبعد عام ونصف من الضغوطات بما في ذلك التجويع وتشريد الأطفال انتابت الزوجة نوبة من الهيستريا... ووقعت الأسرة الخاطفة في مأزق فاسرعوا بها

إلينا... وهكذا تم التستر على معالم جريمة الخطف ومحاولة قتل الزوج... هذه القضية أصبحت معروفة لدى كافة قيادات أمن طرابلس،لكن هذه المسائل لا تهمني، أنا طبيب أجنبي وأنتم أدرى بأمور بلادكم.

الأمر في حالة المعنى يختلف لانكم انتم الذين طالبتم بادخاله لهذا المستشفى، فالمسؤولية مسؤوليتكم وحدكم، أنتم احرار أن تبقوه عندنا حتى إلى الأبد. البلاد بلادكم، والمستشفى مستشفاكم، أما أنا فلست سوى اخصائي نفساني في مستشفاكم هذا، وأنا ـ إذا حذفت الناحية الطبية ـ لا أدري ما إذا كانت شكوكم الأخرى في محلها أم لا. لقد لاحظت طوال الشهور الماضية تركيزكم على معرفة هوية هذا الرجل:

تقولون دائما: هذا أجنبي تسلل إلى البلاد في زي عربي، وكانت حجتكم التي ترددونها باستمرار أنه يتكلم لغة أجنبية أو بالاحرى اللغة الانجليزية ولا يجيد العربية. أنا لا أفقه من العربية شيئا كما تعلمون، وحتى تقريري هذا اكتبه لكم باللغة الانجليزية التي تجيدونها جيدا، إذا ما دمتم أنتم وكافة العرب والليبيون تفضلون الانجليزية، فلا تبقى لي ضرورة ملحة لكي اتعلم العربية ولأتمكن شخصيا من اختبار هذا المعنى فيما إذا كان يجيد العربية أم لا، والحق أنني أصبحت في حيرة من هذا الشخص فعلا: انتم تقولون إنه يتكلم الإنجليزية ولا يجيد العربية، في حين أنني متأكد أنه لا يتكلم الانجليزية إطلاقا. حينما اقتضى التحليل النفساني أن أسأله لكي يجيبني، لم يفقه مني شيئا، فاضطررت أن استعين ببعض مواطنيكم المرضى لكي تتم الترجمة بيننا.

إنه أجهل نزلائنا جميعا باللغة الانجليزية، ولا أدرى ما الذي حدا بكم إلى الحكم على المعني بأنه أجنبي أو انجليزي؟ أنا لا أعرف العربية، ولعل النزيل الوحيد الذي وجدتُ في التفاهم معه صعوبة جمة هو هذا الشخص الذي تقولون أنه لا يجيد العربية.

في جميع الأحوال، فإن المسؤولية مسؤوليتكم، والمستشفى مستشفاكم والبلاد بلادكم، أما أنا فلست سوى اخصائي أمراض الجملة العصبية والنفسية، وليست لي علاقة بعلم الاجناس أو اللغات... ودمتم.

د. (...)

(4)

لعله السهو، لعلها الغفلة والجهالة، أو... لعلها غرابة الأطوار.. أن تنتهي حالة الغريب إلى هذه النهاية الغريبة.

بعد استلامنا لتقرير المستشفى المختص، رأينا أنه من الحكمة أن نطلق سراح الغريب من ذلك المستشفى، وأن نضع عليه أعيننا توقعا للمفاجآت. هل تمكن الغريب من تفويت القطار؟ وما الذي يمكن فعله بعد فوات القطار؟...

كنا نظن الاخصائيين في مستشفى الامراض النفسية سيتمكنون من اكتشاف بعض الأمور المتعسرة على رجالنا، فإذا بتقرير كبير الاخصائيين يزيد من الأمر تعقيدا...

ماذا؟... هل يريد هذا الاخصائي النفساني أن يقول: إننا نحن المجانين حينما أرسلنا إليه هذا الغريب؟

أوف... الأطباء النفسانيون معقدون حقا، إن لم يكن الغريب من الذكاء، حتى جعلهم يعتقدون أنه لا يفقه كلمة من الانجليزية ويخذلهم، ... لكننا قرأنا حتى هذه الحسابات، فوضعنا أحد رجالنا في زي ممرض، ليراقب الغريب عن كثب في المستشفى، إن الأطباء لا يعرفون شيئا سوى مراعاة الأمور الانسانية.. كأن الأمور الامنية، كأن أمن الملك والحكومة... كأن كل ذلك ليس من الامور الانسانية!

نعم.. لم نثق في الأطباء، تدخلنا مباشرة لنراقب الغريب عن كثب، لكننا ما إن أغرقنا سخرية في الضحك على رأي الأطباء، حتى فقدنا اعصابنا، وراح بعضنا يستعين بالمهدئات... لقد أوشكنا بالفعل أن نصبح نزلاء في المستشفى. لم نكن نتوقع من رجلنا هناك، أن يخبرنا بأن الغريب يتكلم بطلاقة مع النزلاء، هؤلاء المجانين الليبيين،، هكذا أخبرنا رجلنا في المستشفى.

لم نأخذ معلومة المخبر بمأخذ الجد. اعتبرناها مجرد نكتة. رجلنا هذا لا يفرّق بين الجد والهزل، هذه هي غلطتنا. أسرعنا باستبداله برجل آخر من رجالنا رجل من طراز لا تعرف الابتسامة على وجهه موطنا ولا استراحة، وربما لهذا السبب اشتهر بيننا باسم «البوكشاش».

«الاحباط» كلمة لم نسمع بها إلا في إحدى محادثنا الشفوية مع كبيراخصائي الامراض النفسية. هذا الاحباط هو الغول الذي أصبح يباغتنا كلما حاولنا التقاط الخيوط الخفية لهذا الغريب. لكن مباغتة الاحباط الشديد هذه المرة كانت متلفة لاعصابنا. تصور أن البوكشاش نفسه عاد ليؤكد لنا بشكل نهائي أن الغريب كان يتكلم مع زملائه من النزلاء بفصاحة! قد اختلطت الأمور علينا الآن، لم نعد نميز بين الجنون الفصيح والكلام الفصيح، «.. كان يتكلم بدرجة من الفصاحة جعلتني بوكشاشا حقيقيا

أمامه»، هكذا أكد لنا البوكشاش الذي لا يعرف الضحك ولا المزاح، تميزنا غيظا وشكوكا، تساءلنا: هل يعنى ذلك أننا لا نفهم الكلام الفصيح؟... هل يمكن أن نكون نحن الغرباء؟

عند هذا الحد لم يعد أمامنا سوى إطلاق سراح الغريب من المستشفى لكي نبدأ الإنتظار والمراقبة. بعض تصرفات الغريب لا تقل غرابة عن الغريب نفسه. قال الحاج ابراهيم: «لقد اتجه الى مقابر المدينة منذ أن رأى الشمس خارج جدران المستشفى، كان يتفحص اسماء الموتى على قبورهم، قبرا قبرا..»، الله يطول عمرك يا حاج.. إن الجزء الأخير من معلوماتنا يعود الفضل فيه للحاج ابراهيم، هذا الذي يبدو وكأنه وُلد بين القبور، وحينما أصبح شابا يافعا، اختار مهنة حفر القبور إلى جانب عمله كمخبر من مخبرينا، والآن بعد أن أدى فريضة الحج، أصبح يلوح كأنه يحرس الموتى المشبوهين.

لكن الحاج ابراهيم لم يلبث أن أزعجنا، قال: «إنه يتكلم موتا فصيحا».

ـ «حتى أنت يا حفار القبور»، هكذا صرخنا في وجه الحاج، نحن نقول انه جاسوس فصيح، ورجالنا المخبرون يؤكدون أنه يتكلم كلاما فصيحا، وها هو الحاج ابراهيم يخبرنا الآن أن الغريب يتكلم موتا فصيحا... هذا يعنى أن الغريب ليس غريبا ما دام يتقن لغة الجنون والحياة والموت.

هذا يعني اننا نحن الغرباء.

لم نتوقف عند ذلك طويلا. هب أن هذا الغريب ليس غريبا، كما يحاول حفار القبور اقناعنا، ثم فلنصدق أنه ـ في حركاته المشبوهة هذه، يحاول العثور على قبر أمه... تلك اسطوانة مللنا سماعها.

القاعدة السليمة عندنا هي الجري على العادة: هذا الشخص سبق أن سجلناه جاسوسا أجنبيا جاء متخفيا في ملابس محلية.

... هكذا، فإنه ـ جريا على عادتنا، ليس في أوراقنا ورقة واحدة قابلة للشطب، ثم إن الادلة متوفرة هي الأخرى: تأمل الاقدام على فحص قبور الموتى واسماء نزلائها... ذلك هو التجسس بعينه... كل ذلك ثابت في أوراق ملفه...

لكن الأشياء لم تلبث أن تبدلت: ذات يوم عاد الغريب الى المستشفى الذي كنا قد أودعناه فيه، طالبا من الأطباء أن يقبلوه نزيلا دائما.

هنا تضاربت أقوال مخبرينا: بعضهم قال: أن الغريب يعاني من كآبة شديدة، في حين ذهب البعض الآخر إلى أن الغريب شرع في إقامة قواعده بين نزلاء المستشفى، لكن يبدو صديقنا الحاج إبراهيم أقربهم إلى الصواب حين أفاد بأن الغريب واقع في ضائقة مالية، وأنه أصبح يتضور جوعا... وهكذا

فحين اتصلت بنا إدارة المستشفى لاستشارتنا في قبول ادخال الغريب نزيلا هناك، رفضنا الطلب بشدة وقلنا لمدير المستشفى: إن المستشفيات بنيناها لعلاج المرضى وليس لإيواء المشردين.

لم يبق للغريب من مأوى سوى النوم بين القبور، في حين رحنا نستمر في تكذيب كل ما رأيناه وسمعناه... وفي فجر أحد الأيام وجده حفار القبور نائما على قبر لا يحمل إسما، قبر دارس. حاول الحاج إبراهيم ايقاظه فأبى أن يستيقظ من نوعه. لكزه بعصاه فلم يبد أيما حركة. أدرك حفار القبور، بحكم خبرته، أن الغريب قد مات. أسرع ووضعه في جوف قبر جاهز ثم واراه التراب.

انتبهنا للأمر، فأسرعنا إلى حفظ ملف الغريب، كتبنا عليه، جريا على عادتنا، كلمة «يحفظ» ، فيما تركنا الحاج إبراهيم يمارس عمله في إحصاء انفاس الموتى داخل مساكنهم الابدية، مع التركيز على الموتى المشبوهين، وبتركيز أشد على قبر ذلك الغريب، جريا على عادته هو الآخر. لكن في صبيحة أحد الأيام قرأ الحاج إبراهيم على قبر الغريب هذه الكتابة:

(حلمتُ في المنام أنني في بلادي

وفي الصباح

وجدت نفسي في المنفى)

«هذا حدث جديد» قلت للحاج إبراهيم، ليت الغريب كان جاسوسا أو عميلا اسرائيليا أو مخربا.. هذا وغد شعوبي، هذه صرخات يوغرطة لم تمت بعد، أسرعنا ففتحنا الملف الذي سيبقى مفتوحا، جريا على عادتنا، فهؤلاء الموالى قد استيقظوا رغم منوماتنا!

سعيد المحروق

- ليبيا -

مجتمع محمد البشروش من خلال أقاصيصه

نور الدين بن بلقاسم

*** الدافع إلى هذا البحث :**

سنحاول في هذه المداخلة استخراج صورة المجتمع - على عهد البشروش - من خلال أقاصيصه.

والدّافع إلى هذا البحث هو أن نعرف القضايا والشؤون التي كانت تشغل مجتمع الكاتب وصداها في أدبه، باعتبار أن الأدب مرآة عاكسة لملامح المجتمع وأحواله.

وللإقتراب من الموضوعيّة في هذا البحث رأينا أنه من الأفيد الإعتماد على دراسات علم الاجتماع نفسها وعلى المعاجم لمعرفة معنى مصطلح (المجتمع). فوجدنا له تعاريف عديدة منها :

أنّه مجموعة من الأشخاص يجتمعون عادة على أساس التلاؤم الطبقي، بحيث توحّد بين هذه المجموعة علاقات منظمة في مؤسسات أو شرائع أو غيرها [1].

ويكون في المجتمع عادة طبقتان هما :

- طبقة الخاصّة أو الطبقة الراقية (La Haute Société).
- وطبقة العامّة أو الطبقة الوضيعة (La couche populaire).

وهاتان الطبقتان وما ينضوي تحتهما من مجموعات تابعة يربط بينهما جميعا عقد اجتماعي (Contrat social) يتمثل خاصّة في رابطين مهمين :

- الرابط الأخلاقي.
- والرابط القانوني.

فبحثنا بحسب هذا المنحى سيكون معتمدًا على علم الاجتماع التاريخي (Sociologie de l'histoire) [2] وذلك لنستعين به على تبينّ تركيبة مجتمع البشروش وتبينّ ملامحه وسيماته وابراز قضاياه التي شغلته، ولذلك فإنّ حديثنا عن المجتمع نفسه سيكون قريبًا من التاريخ.

مضمون الأقاصيص

ولتسهيل هذه المهمّة فإننا اعتمدنا ترتيبا لهذه الأقاصيص[3] تصاعديًا في الزمن، وذلك لتحديد المجال الزمني لفترة بحثنا من خلال تواريخ الأقاصيص المعتمدة نفسها.

وأقاصيص البشروش سبع[4] نقسّمها إلى مراحل ثلاث، تعكس الواقع الواقع الاجتماعي.

المرحلة الأولى وتمثلها قصّة «استعباد البنين»[5] ومفادها أنّ أحمد الواعر أحب فاطمة ابنة علي الدربال، غير أن ذهابه للجندية يبعده عنها مدّة ثلاث سنوات، ولـمّا عاد وطلب يدها من والدها أشترط عليه مهرًا مرتفعًا عجز البطل عن توفيره. ولـمّا عرض عليه خاطب آخر مهرًا أغلى زوّج ابنته منه.

المرحلة الثانية وتمثلها خمس أقاصيص هي :

- «البرية»[6] وبطلها الطاهر المانع، وهو شيخ بلد ناهز الستين من العمر، رأى عزيزة ابنة علي الفارح، فخطبها من أبيها فلبّى طلبه رغم فارق السن، وتنتهي القصة بتسميم عزيزة لزوجها.

- «زوجة أحمد شرودة»[7] :

مات بطل هذه القصّة ولم يترك لزوجته وابنته إلا دارًا صغيرة متداعيّة.

ولدمامة ابنة شرودة وفقرها فإنّ الشبّان عزفوا عن خطبتها، والقروي الوحيد الذي خطبها تخلّ عنها بعد سنتين لعجز أبيها عن تجهيزها وشراء ثياب العرس وتوفير نفقاته ويشاع في القرية أنّ ابنة شرودة حملت حملاً غير شرعي، وتتأكّد الإشاعة لدى القرويين باكتشاف أحدهم لجنين ملقى في بئر، فتحاكم زوجة شرودة وابنتها وتدخلان السجن بالعاصمة، ولا تلبث الأم أن تموت، ويؤول الحال بالبنت نتيجة الفقر والضغط الاجتماعي الى بيع عفتها لتقتات.

- «الطيب بوغدير»[8] :

رغب علي البروال أن يزوّج ابنته من سي صالح الفلاح الثري، ولكنها كانت لا تحبّه وإنّما تحبّ الطيب بوغدير، ويعمد هذا الى اغتصابها حتّى لا تتزوّج غيره، ويدخل بسبب ذلك السجن ولمّا يخرج من السجن يكتب عقد الزواج عليها برضاها وبدون استشارة أبيها.

- «علي العيّاري»[9] :

هو عامل يحدث خلاف بينه وبين شيخ العيساوية محمد البنا، وذلك بسبب عجز العياري عن تسديد نفقات علاج زوجته للطبيب الفرنسي فوكس، فيهرب العياري بالدّيْن ويلتحق بالمتلوي ليعمل بمناجم الفوسفاط، ويشيع شيخ العيساوية بأنّ علي العيّاري سيموت شرّ ميتة لأنّه فرّ بحق الطبيب...

- «من تكون هذه الساحرة ؟»[10] :

عاد الراوي إلى بيته قلقا يمضّه الاحساس بالقلق، فلم يستطب القراءة، ونظر من

النّافذة فإذا امرأة فوق سطح احدى الدّيار المجاورة تبتسم له وأرسلت له فتاة لتضرب له موعدًا مع منتصف الليل على ضفة الوادي؛ ويلتقي الرّاوي بها، وينفرد معها في بستان على ضفّة جدول، فتنتشي نفس الراوي بالحب والجمال، وينتهي اللّقاء وتغادره دون أن تبيح له بسرّها.

ـ «الفنّان»[11] :

يجلس الراوي في مقهى وهو يعاني من القلق والضّياع، وإذا بفتاة جميلة تأتي إليه وتضع نفسها في خدمته، فيجدد جمالها في نفس الراوي نداء الحياة، وينمّي في أعماقه بذرة التحدّي من جديد.

ـ إطار الأحداث :

الإطار المكاني الذي يتحرّك في نطاقه أبطال هذه الأقاصيص هو إطار القرية؛ فمرّة يبدو في هذا الإطار الوطن القبلي، ومرة بلاد الجريد[12] ومرّة ثالثة الشمال التونسي[13].

ورغم تغيّر الإطار من حيث الموقع، فإن القضايا التي يعانيها الأبطال في مختلف المواقع متشابهة، والمجتمع الذي يتحرّكون فيه يكاد يكون مُنَمَّطًا.

ـ الهرم الإجتماعي :

على قمّة الهرم الإجتماعي يجلس الأعيان، وعلى رأسهم شيخ البلد : «كان الطاهر المانع [الشيخ] يجلس كل مساء صيف هو وأعيان البلد أمام حانوت له»[14].

ولهؤلاء الأعيان خدم يسعون بين أيديهم : «جاء خادم سي الطاهر يدعو [علي الفارح] إلى سيّده فنهض... في الحين»[15].

ويبدو «الصبايحي» هو أيضا من الأعيان، ولكنّه يمثل السلطة، وينفّذ طرفًا من طرفي العقد الإجتماعي وهو القانون؛ ولذلك فَعَينُ الرّاوي لا تراه إلا وهو يقود المجرمين والمذنبين بالسلاسل إلى المحكمة أو إلى السّجن، فهو الذي قاد زوجة شرودة وابنتها، وفعل مثل ذلك مع الطيّب بوغدير. ومن الطبقات الراقية الأوروبيون الذين يعيشون حياة البذخ والرّفاه : «تمرّ السيّارات مسرعة مؤذنة ببوقها الى طلب مكان من الطريق... حاملة سيّدات وأوانس أوروبيات»[16].

ـ المهن والحرف :

في نطاق هذا المجتمع من النّاس من يشتغل بالتّجارة[17] ومنهم من يشتغل بالصّناعات المحليّة مثل صناعة الخزف[18] ومنهم من يعمل في مناجم الفوسفاط[19].

على أن الأغلبيّة في مجتمع البشروش ـ كما يبدو في أقاصيصه ـ كانوا يمتهنون الفلاحة، ويعملون فيها نساء ورجالاً، كبارًا وصغارًا؛ ويعمل الفقراء بالأجرة في مزارع

ملاك الأرض من الإقطاعيين، فقد «كانت زوج شرودة وابنتها تعملان... في حقل أحد الأغنياء»[20].

وكانت فاطمة في قصة «استعباد البنين» تشتغل مع أبيها علي الدّربال في حقلهم بالفلاحة وذلك من قبل طلوع الشمس الى بعيد الغروب : «ساعة يرجع الفلاحون جميعًا إلى البلد» [20].

وبالإضافة إلى الزراعة يسترزق أبطال الأقاصيص من تربيّة الماشيّة فـ «علي دربال... الفلاّح... يسوق أمامه بقره وجمله»[21] .

والقرويّون عندما يعودون في المساء من حقولهم : «تصحبهم حيواناتهم» [23].

ولمشقة العمل الفلاحي، فإن من الفلاحين من يقطع ابنه عن التعليم ليعينه في فلح الأرض، من ذلك أن عبد الله الواعر أخرج ابنه من المدرسة الابتدائيّة ليفلح معه الأرض[24].

ـ سيمات هذا المجتمع :

مجتمع البشروش من خلال أقاصيصه يتّسم بعدّة سيمات منها :

ـ الجهل بقيمة الزمن : ولذلك يقتل الناس الوقت في الحوانيت او في المقاهي يشربون الشاي او يصغون الى «الفونوغراف وهي تنشد أغاني عبد الوهاب وأم كلثوم ومنيرة وغيرهم» [25].

ـ الفضول : وهو مجتمع يكثر فيه الفضول عند النساء والرجال على السواء، فعندما «حدث ان انقطعت ابنة شرودة عن العمل ولازمت مسكنها ولم يعد يراها أحد»[26] أثار هذا الغياب فضول القرويين فتساءلوا عن سبب الاحتجاب، ولما شاع حمل ابنة شرودة من سفّاح «بقي هذا الحادث يشغل جانبًا من أوقات القرويين»[27].

ـ الإنغلاق :

وهذا المجتمع منغلق على نفسه، وزاده انغلاقا حضور ماضيه في حاضره (La présence du passé dans le présent)[28] وقد حصر العفة والشرف في المرأة، وهو ما يفسّر «ضجيج القرية وغضبها على القضاة»[29]عندما أطلقوا سراح زوجة شرودة وابنتها.

ـ الشعوذة :

يؤمن هذا المجتمع بمخالطة الجنّ للإنسان، وبقدرة الأولياء على شفاء المرضى؛ فابنة الطاهر المانع شيخ البلد لأنهّا لم تتزوّج ممّن تحب كانت تنتابها نوبات عصبيّة تجعلها ترتعد، فاعتقدت أمّها أنهّا مصابة بالجنون، ولذلك ذهبت بها «إلى زاوية سيدي عبد القادر»[30] التماسًا للبركة والشفاء.

ويعتقد الناس في هذا المجتمع أن لجوءهم إلى الأولياء يُذهب همّهم ويجّلي كربهم، وهو ما فعله علي البروال الذي لجأ إلى زاوية سيدي عبد القادر لطرد الغمّ الناجم عن تمرّد ابنته عليه وتزوّجها ممّن لا يريد[31].

وقد انتشر مشائخ الطرق مثل الشيخ البنّا في قصة «علي العيّاري»[32] الذي كان شيخ العيساويّة، وكان يجتمع كل ليلة بمريديه لقراءة الحزب ومشاهدة الميعاد.

واحتفالات المشائخ والمريدين لهذه الطرق يجعلونها مناسبات لحضور الولائم[33].

- الاستغلال :

استغل الطاهر المانع منصبه كشيخ بلد وتزوّج من عزيزة ابنة علي الفارح رغم فارق السن.

وتحالف مشائخ الطرق مع المستعمرين على استغلال البسطاء من الفقراء والفلاّحين.

وأبرز محمد البشروش هذا التحالف من خلال تصويره للعلاقة الحميمة بين شيخ الطريقة (محمد البنّا)، وبين الطبيب الفرنسي م. فوكس (Mr. FOX).

وكان كل من هذين الأخيرين يستغل «الفلاّحين والقرويين على اختلاف طبقاتهم»[34] بطريقته الخاصّة؛ وكلّ من الطبيب وشيخ الطريقة حريص على مصالح الآخر.

فـ «فوكس هو طبيب دولي» من المفروض أن «يعالج الفقراء مجّانًا»[35] ولكنّه كان يخالف ذلك ويستغلهم فرغم أن زوجة علي العيّاري التي عالجها هذا الطبيب قد ماتت، فإن فوكس بقي يطالب بأجرة المداواة، وهو ما جعل علي العيّاري يهرب من القرية الى المتلوي لعجزه عن الدفع وليبحث عن عمل في مناجم الفوسفاط، وقد أثار هربه غضب الشيخ البنّا فأشاع بين الناس بأنّ علي العيّاري سيموت «أشنع ميتة لأنـ[ـه] فرّ... بحق الطبيب»[36].

ومن وجوه الاستغلال أرغام المستعمرين للناس على الخدمة العسكرية في صفوف جيشه. من ذلك أن أحمد الواعر «ذهب... إلى الجنديّة وقضى فيها ثلاث سنين متنقّلا بين فرنسا والمغرب والشام»[37].

- انعدام العدل :

والعدالة في هذا المجتمع معدومة لأنّه مجتمع الرشوة والمحسوبيّة؛ فعندما سجن الطيب بوغدير لم يجد والده من حيلة لإخراجه إلا ببيع قطعة أرضه الصغيرة التي هي كل ما يملك، «باعها ليملأ بها البطون الكبيرة الخاوية»[38]وبفضل هذه الرشوة خرج الطيب من سجنه «بعد أن لم يبق من أرضه شيء»[39]

- توتّر العلاقات :

ومن سيمات هذا المجتمع توتّر العلاقات بين النّاس، وكذلك نتيجة التقاليد المنافية للعقل، ونتيجة تعدّد القضايا فيه.

فمن عادات مجتمع البشروش غير المعقولة خطبة البنات للأولاد من المهد؛ فأحمد الواعر خطب له أبواه ابنة عمّه عائشة من قبل أن يعي كلاهما الحياة، وحاولا إرغامه على الزواج بها بالرغم أنه لا يحبها[40].

وقد زاد في توتّر العلاقات عاملان آخران هما :

أ ـ غلاء المهور :

فقد وقف هذا العامل حاجزًا أمام زواج الشباب ممّن يحبّون؛ فأحمد الواعر أحبّ فاطمة ابنة علي الدّر بال غير أنّ والدها اشترط مهرًا رفيعا عجز الخاطب عن توفيره، ولمّا عرض خاطب آخر مهرًا أغلى زوّج علي الدربال ابنته منه، فباعها بذلك «بيع الدواب»[41].

وارتفاع أسعار البنات كما يبدو من خلال الأقاصيص يعود إلى أسباب اقتصادية واجتماعية.

امّا الأسباب الاقتصادية فمنها «أنّ الحليّ ثمين»[42]وأن جهاز البنت المحترم ـ الذي ترتفع به في عين الزوج ـ يتطلّب النفقات الباهضة؛ فالمهر الرفيع يستعين به الأب على احتمال هذه النفقات.

أمّا الأسباب الإجتماعيّة فمنها الإعتقاد السائد أن ارتفاع ثمن البنت او انخفاضه في سلّم المهور يدلّ على المرتبة الإجتماعيّة للبنت نفسها[43].

فذات المهر المنخفض لا تكون إلاّ من الفقيرات[44].

المنتميات إلى الطبقة الوضيعة؛ ولذلك لم يقدّم الطاهر المانع مهرًا لعزيزة سوى ألف فرنك، لأنها فقيرة ومن طبقة اجتماعيّة هابطة، أمّا ابنته فقد أبى تزويجها رغم تقدّم الكثيرين لخطبتها : «لأنهم لم يبذلوا المهر الكافي الذي يليق بابنة شيخ البلد»[45].

وقد كان من نتائج غلاء المهور هو بوار البنات.

ب ـ الزو اج بالإكراه :

وقد نتج عن الإعتبارات الاقتصاديّة والإجتماعيّة المرتبطة بالمهر إنْبنَاءُ العلاقة بين الآباء والأبناء على القهر، فزوّجت لذلك فاطمة في قصّة استعباد البنين «عبدة ذليلة»[46] بمن لا تحبّ، وزوّج الطاهر المانع شيخ البلد ابنته برجل لا تحبّه لأنّه دفع لها ثمنا أغلى.

على أنّ من عوامل الزواج القهري ـ كما يبدو من أقاصيص البشروش ـ عاملان آخران مهمّان يتعلقان بالناحية الإجتماعيّة. ويبرز العامل الأوّل في محاولة البعض ـ على عهد البشروش ـ تسلّق السلم الإجتماعي عن طريق مصاهرة غنيّ أو مصاهرة غنيّ وصاحب جاه في آن واحد؛ فقد رغب علي البروال في قصّة «الطيب بوغدير» أن يزوّج ابنته من «شيخ مثريّ قد ناهز السبعين من العمر هو سي صالح» [47].

وزوّج علي الفارح ابنته من الطاهر المانع شيخ البلد الذي «ناهز الستين من العمر»[48]بابنته التي «لا تتجاوز السادسة عشر من العمر»[49]وذلك حتّى يرفع

بهذه الزيجة «مكانته واسمه بين القرويين» [50]، خاصّة وقد اقترن فيها الجاه بالثّراء.

وكان من نتائج المهور التعنّس، من ذلك أن ابنة الطاهر المانع في قصّة «البريّة» قد تعنّست لاشتراط أبيها مهرًا رفيعًا لها.

ـ نتائج الزواج القهري :

وقد نتج عن الزّواج القهري نتائج إجتماعيّة خطيرة تمثّلت في فساد العلاقة بين الرجل والمرأة لانعدام رابطة الحبّ بينهما، وهو ما أدّى بالطاهر المانع إلى أن يموت مسموما «واعترفت زوجته عزيزة بأنّها هي التي قتلته» [51] وهو ما دفع ابنة شيخ البلد الى الاعتراف قائلة :

« ـ هم سلّموني إلى رجل لا أحبّه، ولكنّهم سيّروا موتي قبل الوصول اليه» [52].

وأدّى إكراهها على هذا الزواج إلى أن تمرض بالنّوبات العصبيّة التي كانت تفاجئها من وقت لآخر فتجعلها ترتعد [53].

ونتيجة الزواج القهري كذلك طفت على سطح المجتمع ظاهرة تمرّد الأبناء على الآباء فعمدت ابنة علي البروال إلى الاستسلام إلى الطيب بوغدير «برضاها انتقامًا من والدها» [54] وإلى أن توافقه على كتابة «صك الزواج» [55]، دون استشارة أبيها.

وقد أدّت ظاهرة الزواج بالإكراه وغلاء المهور معًا إلى ظاهرة اجتماعيّة أخرى تتمثل في انتشار الهامشيين (Les Marginaux) في مجتمع البشروش؛ وقد زاد عامل الفقر إبراز هذه الظاهرة، إذ الهامشيّة تعود بالأساس إلى عوامل اجتماعيّة اقتصادية (Facteurs socio-économiques) [56].

فأحمد الواعر صار متشرّدًا لأنّه لا يملك شيئًا وحال المهر الرفيع بينه وبين الظفر بفاطمة، وأطرده أبوه ولم يمدّه بمال فصار يأوي «إلى الأماكن الخربة لتقيـ[ـه] من المطر والبرد» [57].

وانساقت ابنة أحمد شرودة بدافع الفقر والضغط الإجتماعي عليها ـ بسبب إخلالها بطرف من طَرَفَيْ العقد الإجتماعي وهو الأخلاق ـ إلى أن تسقط «إلى الحضيض لاكتساب قوتها» [58] وانخرطت بذلك في زمرة الهامشيين بانخراطها «بين البغايا» [59].

وتبدو منزلة المثقّف في مجتمع البشروش هي أيضًا هامشيّة.

فالراوي في قصّة «فنان» لم يفز «من الأدب بغير الخيبة والإفلاس» [60]، ولذلك فكّر في أن يكسّر أقلامه ويشتغل «بغير الأدب» [61].

فهذا المجتمع لا يبالي بالأدب والثقافة لأنّ الناس فيه يعيشون : «مغتبطين بالسّاعة التي هم فيها» [62].

ـ موقف الراوي من المجتمع :

والراوي يرى المعادلة في هذا المجتمع مقلوبة فالمجرم بريء والبريء مجرم. فعزيزة

في رأي الراوي ليست هي القاتلة لزوجها، وإنّما أبواها هما القاتلان :

«وذهبت عزيـزة بـريئـة إلى حيث يـذهب جميـع النّاس، وبقي والـداهـا المجـرمـان طليقين...»(63).

وما حدث لزوجة شرودة وابنتها حمّلَهُ الراوي للمجتمع لأنه حكم عليهما حكماً غير متثبّت.

وممّا يؤلم الراوي هو أن هذه المعادلة المقلوبة في المجتمع سوف تبقى مستمـرّة فيـه، لأنهّا معادلة الحياة نفسها؛ انطلاقًا من أنّ «النّجاح في الدّنيا يتوقّف على قـوّة المـادّة، ولا على قوّة الحق ولا أيضًا على قوّة القانون»(64)وموقف الرّاوي هو موقف الكاتب نفسه كما يتبينّ ذلك من خلال السياق العام للأقاصيص.

وممّا سبق نلاحظ أن الادب القصصي عند البشروش، قـد عكس صـورة المجتمـع في عصره وأبرز قضاياه، وصوّر حدّة الصراع خاصّة حول مسألة المرأة، فإذا هـذا الصراع على أشدّه بين القدامى الذين يـرون «من الـواجب الخضـوع للتقـاليـد»(65) وبين جيـل الشباب الذين يسعون إلى التحرّر منها، ساعين إلى التخلّص من استبداد الآباء، لا عقـوقًا لهم،. وإنّما رغبةً في ألاّ تكون الطاعة للآباء «طـاعـة عميـاء»(66) تؤدّي إلى انفراط عقـد الأسرة باعتبارها اللّبنة الأساسيّة في المجتمع، لأنّ عقدها لا ينتظم إلاّ بالحبّ.

فمشاكل مجتمع البشروش كانت ناتجة عن عقليات متحجرة، وعادات لم تعد تتماشى مع التطوّر، وأمراض اجتماعيّة مزمنة عدّها من الثوابت غير القابلة للتّحول.

نورالدين بن بلقاسم

قرنبالية في 1990/11/16

هوامش :

— MICRO ROBERT : Dictionnaire du Français primordial, P. 1002, Paris, (1) 1971.

— ABDELWAHAB BOUHDIBA : Raison d'être, Cahier de CERES, Série (2) Sociologique N° 5, P. 149, Tunis 12980.

(3) محمد القاضي : المرأة في قصص البشروش ـ الحيـاة الثقـافيـة ـ ص ص 33 ـ 43 ـ عدد 57 ـ تونس، سنة 1990.

(4) سنعتمد في الرجوع إلى نصوص الاقاصيص على كتاب الأستـاذ عبـد الحميـد سـلامـة ـ محمـد البشروش، حياته وآثاره، ط 1، الدار التونسيّة للنشر 1978 ـ 483 ص.

ومن الآن فصاعدا سنذكر الاقصوصة والصفحة دون الإحالة على المصدر.

(5) استعباد البنين. ص ص 153 ـ 159.

(6) البريّة ـ ص ص : 160 ـ 163.

(7) زوجــة أحمــد شرودة، ص ص 169 ـ 179.

(8) الطيب بوغدير، ض ض 169 ـ 173.

(9) علي العياري ، ص ص 174 ـ 179.

(10) ـ من تكـون هـذه اسـاحـرة ؟ ص ص 180 ـ 183.

(11) استعباد البنين ، ص 153.

(12) البريّة ، ص 160.

(13) علي العياري ، ص 175.

(14) البريّة ، ص 160.

(15) نفسه ، ص 161.

(16) الطيّب بوغدير ، ص 171.

(17) البريّة ، ص 161.

(18) استعباد البنين ، ص 154.

(19) علي العيّاري ، ص 178.

(20) زوجة أحمد شرودة ، ص 166.

(21) استعباد البنين ، ص 156.

(22) نفسه.

(23) البريّة ، ص 161.

(24) استعباد البنين ، ص 153.

(25) الطيب بوغدير ، ص 171.

(26) زوجة أحمد شرودة ، ص 166.

(27) نفسه.

(28) ABDELAWAHAB BOUHDIBA : Raison d'être, P. 154.

(29) زوجة شرودة ، ص 167.

(30) البريّة ، ص 162.

(31) الطيب بوغدير ، ص 173.

(32) علي العياري ، ص 175.

(33) نفسه ، ص 174.

(34) علي العيّاري ، ص 177.

(35) نفسه.

(36) نفسه ، ص 178.

(37) استعباد البنين ، ص 154.

(38) الطيب بوغدير ، ص 172.

(39) نفسه.

(40) استعباد البنين ، ص 158.

(41) نفسه ، ص 159.

(42) استعباد البنين ، ص 159.

(43) الطيب بوغدير ، ص 172.

(44) استعباد البنين ، ص 159.

(45) البريّة ، ص 162.

(46) استعباد البنين ، ص 159.

(47) الطيب بوغدير ، ص 172.

(48) البريّة ، ص 160.

(49) نفسه ، ص 161.

(50) نفسه.

(51) البريّة ، ص 163.

(52) نفسه ، ص 162.

(53) نفسه.

(54) الطيب بوغدير ، ص 172.

(55) نفسه ، ص 173.

(56) MAHMOUD TARCHOUNA : Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, P. 19, Publication de l'Université de Tunis, 1982.

(57) استعباد البنين ، ص 158.

(58) زوجة أحمد شرودة ، ص 168.

(59) نفسه.

(60) فنان ، ص 185.

(61) نفسه.

(62) من تكون هذه الساحرة ؟ ص 180.

(63) البريّة ، ص 163.

(64) الطيب بوغدير ، ص 172.

(65) استعباد البنين ، ص 156.

(66) نفسه ، ص 158.

شعر

تونس الحب... تونس الياسمين

محمد الأمين الشّريف

حبّك المتجذّر ..
في منبت القلب ..
والمتفرّعَ داليةً
عرض عمري
يُبرّح بي
يحتوي كلّ صحوي
فيفضحُني أبدًا
في حنينك دمعي
ويسبقُني وجعي
كلّما مسّ عرضك
منتحلٌ متجَنٍّ ...
وفي السّهو ..
ينفلتُ اسمك
من شفتيّ صديئًا
ومُنخطفًا
تونس الحب .. تونس الياسمين
فأرنو يمينًا شمالاً
وأشكرُ حظّي
بأن لا فُلان.. استشفّ اختبالي فيك
وهوسـي
وحينًا أخطُّه إسمك صليًا
على خير طشت
أسيّجه بالورودِ الجميلة
أو بالخطاطيفِ
أو «ببُقيرات فاطمة»
فتجيء حروفُه ناهدةً
ككُعوب معرّشة.. تُصبيءُ القلب
تفتكُ منه اليقين
فأسكّجه كالحجاب المبارك
أرشقه في يميني

لازداد فيك افتتانًا
مدى ما حييت
فهيًا أحضنيني
لئلا يشيط الجوى في ضلوعي
ولا تتركيني يتيما
لئلا يجفُّ الهوى في جذوعي
فأني إذا ما تدثَّرتُ
أنشر فيئًا
وأعبقُ طيبًا
وأهمي رحيقًا
وأقرأ وعدك في الملكوت
أزفُّ إليك البشائر
أهديك أغلى التمائم
أزهى السناجق
أحلى الشموع ...
ألا فانصفيني
وشدي وثاقي إليك
لقد راودتني ـ ثقي ـ
في هواي عديد الجميلات
لكنّني ما ارتضيتُ عديلاً
همو العذريون قليلون في عصرنا
فهلا تفضلت قاتلتي
وطرزت كل الأكاليل
صغت العقود
فأنيّ وإن كنتُ سيِّدتي متعبًا
فأنا من إذا هاج موجك
أزبد بحرُك
أطوي القلاعةَ
أُنجي السفين
وإن عجَّ في بيدك الريحْ
أطوي الخيامَ
وأحدي الجمال
وأهدي السبيل
وإني إذا جنّ مغتصبٌ طامعًا فيكِ
أعطي دمي فديةً
لتكوني !!
وأسمو شهيدًا فهل تقبلين
دماء الشهادة ...
مهر عريس ؟

محمد الأمين الشريف

ساهمـــــوافـي

المســـــار

قصـــة

وداعًـــا رُوزَالــي ...

حسونة المصباحي

إلى علي بن مصباح. وفاء لتلك الليلة.

عندما كنت أقطع الجسر تحت المطر تذكّرتها، وقلت لابدّ أن أفرّ إليها ثانية، وأنام بين أحضانها، وأداعب جسدها الأسمر الشهيّ، وأروي لها بعضا من تلك الحكايات التي تثير دهشتها، وتجعل عينيها أكثر سوادا واتساعا. وقلت انه شهر نيسان، أجمل شهور المتوسط، وأكيد مدينتها البيضاء الجميلة تستلقي بدلال تحت الشمس الدافئة، وجيدها لأمواج تتدافع كسلانة وتهمس للرمل النّاعم بأغانيها الأبدية. لابدّ، قلت. ثم لست أدري ماذا فعلت في تلك اللحظة بالذّات. ربما بصقت في النّهر بشيء من الحنق، ذلك أنّ عجوزا قصيرة، محدودبة الظهر، استدارت اليّ بوجهها الغضوب، ورمتني بنظرة قاسية حتى اني ارتبكت وحثثت خطاي مبتعدا.

في بار «جوزيفين» طلبت قهوة حليب وكرواسون وبدأت أقلّب في الجرائد. لا جديد سوى مزيد من الحروب والفواجع والمجاعات. الخبر الوحيد الذي قرأته حتى النهاية يروي قصة شاب زنجي في الثامنة عشر من عمره قتل عشرين عجوزا، وحيدات وطاعنات في السن «لأنهن بشعات» حسب زعمه. وقال كاتب الخبر بأنّ الشاب الزنجيّ روى تفاصيل جرائمه بهدوء أذهل رجال الشرطة. دفعت الجرائد بعيدًا عنّي، ثم بدأت أحدّق في الزبائن من حولي. كلّهم كانوا كعادتهم صامتين وكئيبين، يتفحّصون بعضهم بعضا بشيء من الارتياب، أو يتطلّعون إلى الشارع حيث المطر والإزدحام... ثم دخلت تلك السّحاقية الشمطاء جانين، وكانت لها رائحة الكلاب المبلّلة. وفي الحال راحت تتذمّر... الرجال خنازير.. ولابدّ من خصيهم بأقصى السرعة.. الجارة امرأة لا تحتمل.. تتزيّن طول الوقت، وتغازل المارّة من الشرفة.. (مثل روزالي، قلت).. صديقتها أستريد اختفت منذ أشهر ولا أثر لها في

المدينة .. ترى أين ذهبت؟. طول الليل وهي تتقلّب وتدخّن.. والطبيب قال بأنها في صحة جيدة.. فقط مهمومة وقلقة... صحيح أنها كذلك.. ولكن ماذا تفعل.. عليها ان تعثر على أستريد.. آه استريد.. ثم ألقت برأسها على الطاولة وأخذت تبكي بصوت عال. استدارت الرؤوس الصلعاء، وحملقت فينا العيون المتعبة. طلبت كونياك. شربته في جرعة واحدة.أه روزالي مسترخية في الشرفة.. والمدينة تحت القصر الكبير سكرانة بروائح الفلّ والياسمين. وهناك بعيدا تتلامع أضواء البواخر في الفضاء البنفسجي اللامتناهي. ومن راديو الجيران يرتفع صوت مغنية تتأوه بين كل كلمة وكلمة. ويظلّ صوتها يترنّح متعبا حتى تحزن روزالي وتدمع عيناها. ثم أحببت أنا أيضا ذلك الصوت الأبحّ المبلل بدموع روزالي، وأصبحت أشتهي سماعه دائما في الليل ... تحت القمر...

ـ هل عندك سيجارة؟ قالت جانين

ـ لا... ،، قلت.

ـ هل تدعوني الى بيرة؟

طلبت لها بيرة، وأغمضت عيني محاولاً استحضار لحظات حبّي لروزالي، غير أن جانين بدأت تثرثر من جديد، هي أيضا تريد الرحيل للتوّ الى بلد فيه البحر والشمس... وترغب في أن تنام عارية تماما على الرمل... وأستريد ربما تكون قد فرّت الى واحدة من تلك البلدان الدافئة التي تحبّها... أكيد انها فعلت ذلك... وإلا ما سرّ اختفائها كل هذه المدة الطويلة... أه الدفء والبحر واستريد... ولكن الرجال هناك قذرون وأجلاف... وكريتسين روت أنهم كانوا يعاكسونها طول الوقت، ويتحلقون حولها مثل الذباب كلما نزلت الى الشاطىء... نعم مثل الذباب... الأجلاف... لا لن تذهب... لابدّ من خصي كل الرجال... ولكن استريد...

لابدّ ان روزالي تنشر الآن الغسيل على السطح، وتتأمل من حين لآخر شارع «الميناء» المزدحم بعربات الخضر، وبالشحاذين والقوادين ومروّجي الحشيش والنساء ذوات الجلأبيات الطّويلة الزّاهية الألوان. وحين تنتهي من ذلك، تذهب الى الناحية الغربية من سطح البنسيون وتتحدث طويلا مع زمرّدة، صاحبة الصدر الكبير والصوت الرجالي. وكم كانت تثيرني روزالي حين تضحك على السطح. وحالما تنزل كنت أدفعها الى غرفتي واشرع في رفع فستانها الحريري الأحمر... غير أنها كانت تصدّني عنها بهدوء.. ثم تهمس لي: «في الليل...». وأظل أنا على لهب شهوتي حتى الليل... آه، كم كانت مثيرة كلمة «الليل» حين تخرج من بين شفتيها المكتنزتين... وتلك زمرّدة، بالوشم الأخضر الغريب في جبهتها العريضة، وبالحناء التي لم تكن

تفارق قدميها، وبخلخالها الذي يرنّ دائما، وبلون بشرتها الضارب للسواد، كانت تثيرني هي أيضا، غير أن صوتها كان يزعجني.. وذات ظهيرة وأنا خارج من البنسيون وجدتها أمامي وكأنها كانت تنتظرني. ابتسمت لي، ثم اخرجت تفاحة من صدرها واعطتها لي. التهب جسدي، وتسارعت دقات قلبي لمّا لامست يدي يدها... وبعدئذ قالت لي روزالي بأنّ زمرّدة تشتهيني أيضا...

ـ يبدو أنك مهموم مثلي... أليس كذلك؟ قالت جانين.

تفحصتها جيّدا. كانت لها بشاعة تلك الكائنات التي يتمنى المرء الاّ يراها لا في صباحه ولا في مسائه: عينان مثل عيني عَظاية. أنف ضخم يابس يبدو شبيها بقطعة من اللفت المتعفنة. شفتان مشقّقتان. وجه له لون أوراق التواليت. لاهو بالأبيض ولا بالرمادي. وانما هو بين بين. ذلك اللون الذي يوحي بالغثيان والغياب...

ـ لا... أبدا.. أنا لست مهموما على الاطلاق...» قلت بهدوء الواثق من نفسه..

ـ إذن.. أنت سعيد...» قالت وهي تدني رأسها مني..

ـ نعم أنا سعيد... سعيد جدا...

سحبت رأسها الى الوراء بحركة سريعة متشنجة. وبأصابعها التي صفّرها الادمان على التدخين، فركت عينيها، ثم راحت تتأمّلني بدهشة.. وبعد ذلك أخذت تخبط على الطاولة، وهي تصيح وتضحك عاليا:

ـ انظروا الى هذا الرجل... يقول انه سعيد... هه... هـه.. هـه.. يا الهي.. انظروا اليه جيّدا... هل ترون في وجهه اثرا للسعادة... هه.. هه.. هاه.. هيه.. لكأنه محكوم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة...

استداروا جميعهم، وحملقوا فيّ. ورأيت جوزيفين تملأ كأس ذلك الوغد توماس الذي يبول دائما في الشارع آخر الليل، وتهمس له بشيء ما. وذلك الماكر توماس الذي حاول الانتحار مرتين بسبب حبّه الخائب لها يحاول أن يبدى تلك اللامبالاة المقيتة التي تضاعف من حقدي له، وتجعلني أفكر في قتله.. هكذا أمامهم جميعا وهم يتسلّون.. الحقير.. أنا أعرف أنه يهتم جدّا بكل ما يتعلق بي منذ أن لكمته تلك اللكمة الشهيرة التي أسقطته على الرصيف في ليلة ثلج. وأعرف انه يستعذب اللحظات التي أكون فيها في حالة من الحرج والضيق. انه عدوي اللدود دونما شك.. وتلك الوقحة اللعوب صاحبة المؤخرة الضخمة جوزيفين تريد أن تسلّيه بحكايات حولي لكي تنسيه مرارة حبّه الفاشل لها...

ـ هه... هه.. هاه.. هيه.. هـا.. تقـول انك سعيـد... يـا الهي.. أكيـد أنك خرجت دون ان تنظر في المرآة.. هه.. هاه.. هيه... يا الهي..

الفاجرة... قلت.. عليها ان تكفّ والاّ رميتها بالكرسي... وربما من الافضل ان أترك المكان حتى لا ارتكب جريمة... آ ... ولكنهم سيفرحون جدّا إذا مـا أنا فعلت ذلك.. وسيمضون النهـار بطـولـه وهم يشرّحـون جثتي الغـائبـة بسكاكينهم المشحـوذة جيّدا... لا.. لن أفعل ذلك، قلت. أبـدًا لن أفعـل ذلك. وسوف اتحدّاهم بصمتي حتى تعود اليهم من جديد تلك الكآبة التي كـانت تطفح بها سحناتهم الخبيثة منذ حين. ثم ازداد وضعي سوءًا حين راح ذلك الكلب الأجرب كلاوس ذو الذقن المتدليّ مثل ضرع ماعز عجوز، يقهقه عاليـا هو أيضا. وبدا فمه واسعا وقذرا حتى أنه أثار شهيتي في أن أفرغ فيه سبع رصاصات. نعم، سبع رصاصات حتى يخرس نهائيا، ويـريـح النـاس من ضجيجه وشره. هو أيضا يتسلّ كثيرا عندما أكون أنا في وضع كهذا. أعرف ذلك جيدا. وقد بلغني أنه يروّج حولي أكاذيب كثيرة في المـدينـة. غير اني الى حدّ هذا الوقت لم أتمكن من الحصول على أية حجة تدينه بصورة قـاطعـة. عليّ أن أنتظر إذن، ويوم يقع في الفـخ سـوف ألقّنـه درسـا لن ينسـاه أبـد الدهر. سوف أحطّم ما تبقّى من أسنانه المتآكلة حتى يكفّ نهـائيـا عن تلك القهقهة التي تسبب لي ضيقا لا مثيل له. ويبدو أنّ العدوى تسربت بسرعـة الى البقية.. وإذا بهم جميعا في حالة من المرح والبهجة. هه.. هه.. هـا... هـا... هيه.. هيه... الأوغاد، قلت. واحد فقط كـان يجلس قبـالتي، ينظـر إليّ بشيء من الشفقة والارتباك. واحد غريب لم أره من قبل في المقهى. كـان يـرتـدي معطفا رماديا قديما، ويلفّ رقبته باشارب أخضر، باهت اللون. وكان يعتمر قبعة سوداء ضخمة تغطي أذنيـه تمـامـا. أمّا عينـاه الجـاحظتـان فكـانتـا محاطتين بتلك الزرقة الكامدة التي عادة ما تحيط بعيون المشردين والغرباء والسكيرين. كان عليهم أن يسخروا من هذا الغريب.. قلت. غير اني سرعـان ما تداركت الأمر، وقلت، عيب.. الرجل غـريب، وان سخـروا منـه فسـوف اشعل حريقا في المقهى. فأنا لا أتحمل أن يهان الغرباء أمامي. لا.. أبدا.. لن اسمح لهم.. الكلاب.. ها.. ها.. هيه.. هيه.. هو.. هو... ثم ان ملامحه تؤكـد انه رجل مسالم ومغلوب على أمره. وربما لا يعرف هذه المدينة. ولم يكن قد سمع عنها شيئا من قبل. فقط قادتـه الصـدفـة الى هـذا المقهى ليجلس بين أنذال كهؤلاء... ولابدّ انه يفكر كيف سيقضي ليلته في هذه المدينـة الغـريبـة. نظراته الحزينة القلقة تدلّ على أنه لا يملك كثيرا من المال لكي يشرب كأسـا أو يأكل حساء ساخنا في يوم بارد كهذا.. ولكن ـ لم ـ كنت عدوانيّا معه في البداية... يا إلهي.. هل أنا سافل الى هذه الدرجة.. نعم.. أنا سافل.. تمـامـا

مثل ذلك الوغد توماس الذي يبول أمام العمارات حين يتعتعه السّكر، ومثل ذلك النّتن كـلاوس الـذي ينهق مثـل حمـار جـائع كلّما أراد التعبير عن فرحته... ولكن عليّ أن أنساهم جميعا وأهتمّ بأمر الرجل الغريب.

انه غريب حقّا، والاّ لما ظلّ واجما هكذا بينما هم في أقصى حالات الهرج. عليّ أن أظهر له في الحال اني أقاسمه آلامه، ومخاوفه، ووحدته أيضـا. نعم، عليّ أن افعل ذلك الآن، وبسرعة. طبعا، أنا متأكد من أنهم سوف يحـزنـون إلى حدّ البكاء حين يرون كل واحد منّا يضرب كأسه بكأس الآخـر ويضحك عاليا. أحبّ ان أراهم بعد كل هـذه البهجـة الكـاذبـة مكـروبين مثـل ثيران مخصيّة في اسطبلات الشتاء. أحبّ... آه... كم أحبّ... فلتغفر لي أيها الغريب الضائع خطاي، وتعال بقربي. تعال نتقاسم غربتنا، فأنا أيضا غـريب، رغم أني ولدت وعشت طوال حياتي في هذه المدينة الحزينة القاسية. ودائما كنت أخطط لمغادرتها نهائيا. وبعد أن أقطع أشواطا في التفكير والاعداد، ينهار كل شيء في رمشة عين... نعم في رمشة عين. وغالبا ما يتمّ ذلك ببساطة غريبـة: أخرج في الصباح من الشّـقة وأنا مصمّم على السفر في أوّل فرصـة. ولكني أقول وأنا أقطع الجسر بأنه لا بأس من شرب الكأس الاخير في بار جوزيفين حتى أغيض أعدائي، وأثبت لهم بأني رجل القرارات الصعبـة. ثم ادخـل الى هـذا البـار الحقير، بـار جـوزيفين، الـذي التهم شبـابي، وجـزءا كبيرا من كهولتي، واشرب الكأس الأول، ثم الثـالث، ثم السـابـع، ثم الحـادي عشر.. حتى حلول الظلام. وبعدها أقول بأن الكأس الأخير في بار «جيني» له مذاق خاصّ. واذهب الى بار «جيني». وهناك التقي غرباء زنوجا وعربا وآسيويين فأقول، لا بأس من مواصلـة السكـر معهم... وعنـد الفجـر، أجـرّ نفسي الى الشقة بصعوبة كبيرة، ثم أقول وأنا اتهالك على الفـراش بحـذائي وبكـامـل ثيابي بأنه ليس صحّيا أن يسافر المرء وهـو متعب. وأظـلّ أؤجـل سفـري بهذه الطريقة حتى أنساه تماما، وأعود الى حياتي الفارغة في الضباب وتحت المطر. مرة واحدة تمكنت فيهـا من الافـلات من هـذه القيـود. كـان ذلك في الصيف. وكان الحرّ خـانقـا في الصبـاح.. أمـا في الظهيرة، فكـانت الأمطـار تتهاطل بغزارة. ولعدة أسابيع، ظلت فكرة السفر تلحّ عليّ الحاحا شـديـدا. وذات صباح اتجهت كعادتي الى بار جوزيفين، وإذا على بابـه اعـلان صغير يقول بأنه مغلق لـمدة شهـر. يـا الهي.. قلت... هـذه فـرصتي.. وفي الحـال اقتطعت تذكرة وطرت فورا الى تلك المدينة البيضاء على المتـوسـط: مـدينـة روزالي الجميلة... هه... هه.. هاه... هاه.. هيـه هيـه... هـوه... هـوه... لقـد حوّلتني الفاجرة جانين إلى قرد في السيرك يسلّي كائنات بشعة ومحطّمة في يوم حزين وممطر. اللّعنة عليها وعلى أجدادها الأولين. كان عليّ الاّ ادعوهـا

الى بيرة حتى لا تصير مرحة الى هذا الحدّ. لكن، لا يهمّ. لا يهمّ. لابدّ أن أنساهم. قلت: وصلت تلك المدينة البيضاء على المتوسط، مدينة روزالي قبل الغروب بقليل. وحال وصولي انتشى جسدي بتلك الروائح الحادة، والأصوات الغريبة التي تتميّز بها مدن الجنوب. مشيت في الشوارع الضّيقة المتداخلة، مأخوذا، منبهرا حتى باب بنسيون روزالي الأزرق. نعم، أتذكر ذلك جيّدا. كان الباب أزرق، والنوافذ المحدّبة الشبيهة بأقفاص الطيور كانت زرقاء أيضا. على الشرفة باقات من زهور الجيرانيوم. وفي الباحة المبلّطة بقطع من المرمر تزينها نجوم زرقاء صغيرة، شجرة ليمون كانت لها فتنة خاصة في الليل، تحت القمر. وكل شيء كان نظيفا، مرتبا غاية الترتيب حتى أني لعنت نفسي التي أجبرتها تحت ضغط نوازع شريرة على العيش لسنوات طويلة داخل شقة قذرة مليئة بالأوراق، والقناني الفارغة، وفي مدينة أكره أمطارها، وأمقت أهلها. وقد تسألني أيها الغريب لماذا أنا اخترت بنسيون روزالي دون غيره. وأجيبك بأني وأنا أسير في تلك الشوارع الضيقة المتداخلة يوم وصولي، رأيت بنسيونات وفنادق عديدة، غير أني لم أرتح لأي واحد منها. وواصلت سيري، هادئا، نشطا، مطمئن البال حتى باب بنسيون روزالي، كما لو اني أجذب بخيط سحريّ نعم بخيط سحري، وإلاّ كيف يتمكن غريب مثلي من الوصول الى ذلك البنسيون الواقع في شارع خلفيّ دونما دليل. وحالما فتحت روزالي الباب، وقعت في حبها. لحظة انفتاح الباب الأزرق، لم أكن قد وقعت في الغرام ولو مرة واحدة. وكنت أحتقر أولئك الذين كانوا يشحبون وينهارون بسبب ما يسمّونه بداء الحبّ، غير ان الأمر مع روزالي كان مختلفا تماما. لقد احببتها حالما وقفت أمامي بفستانها الصيفي الأحمر وقالت لي: تفضل يا مسيو... تفضل.. وتبعتها أنا مرتبكا، ناشف الريق. اعطيتها جواز سفري، ثم صعدت المدارج وراءها. فتحت غرفة في الطابق الأول وقالت: تفضل يا مسيو... تفضل... هذه أجمل غرفة عندي.. وبعد ان فتحت النافذة، أضافت: بامكانك أن ترى البحر، والبواخر الرائحة الى الأندلس أو العائدة منها. آ... قلت. ليس أكثر من ذلك. فقط آ... لاني لست أدري لماذا تذكرت في تلك اللحظة بالذات أميرات قصور غرناطة وهن يسبحن في حمّامات من العطور، أو يغنين في الجنان وارجلهن الصغيرة العارية في مياه السواقي الباردة. ويومها يا صديقي الغريب عرفت معنى الحب... غير أنه من الصّعب عليّ أن أذكر لك تفاصيل حبّي لروزالي. انها لي، لي وحدي. فقط أريدك أن تخيّل كيف يمكن ان يكون الحبّ حين يُتبّل بروائح البهارات والجيرانيوم والبواخر الرائحة الى الاندلس أو العائدة منها، ويحمّل بشبق وحشي لفلاحات بجلابيات طويلة زاهية ينزلن كل صباح الى

أسـواق المـدينـة مكحـلات العيـــون وعلى رؤوسهن ســـلال العنب والتين والنعناع، وبتأوّهات مغنية يترنح صوتهـا الأبـحّ على السطـوح، تحت قمـر يتـوسّد البحـر... آه... كـأسك أيهـــا الغـــريب! ورفعت كـــأسي. وكم كنت سعيداحين رأيت الغريب يـرفـع كـأسـه ويجيب على ابتســامتي المحتشمـة بابتسامة مثلها. هه.. هه.. هاه.. هاه.. هوه.. هوه.. طبعا لقد عثر الأوغاد على من يسلّيهم مجانا في يوم ممطر كهذا. ولكن هذه النعمة لن تـدوم طـويـلا. بعد حين سوف ينقلب الزمن ضدهم، وسوف يعبسون من جديد. يوم عليّ، ويوم عليك. تلك هي القاعدة منذ عهد آدم وحوّاء. كأسك ثانية أيها الغريب. استجاب الغريب، يبدو أنـه أدرك مـدى حبّي واحترامي لـه... إذن، خطـوة واحدة فقط وينتهي كل شيء. هل اذهب الى طاولتـه،، لا... لا.. من الأفضـل أن أدعوه الى طاولتي..ولكن، لماذا يقوم بنفس الحركات التي أقـوم بهـا.. أم هل أنا واهم؟. من السهل التثبت في الأمر على أيّة حال. وضعت ســاقـا على ساق فوضع ساقا على ساق. لمست انفي بيدي، فلمس أنفه بيـده. أخـرجت لساني فأخـرج لسـانـه. قطّبت. قطّب. اللعين. طلـع وغـدًا مثلهم.. ســوف أحطّم.... ولكن مهلا.. مهلا.. يبدو أن هناك ما يجمع بيننا. لـه مثـلا قبّعـة سوداء ولي قبعة سوداء. له معطف رمادي قديم، ولي معطف رمادي قـديم. له اشارب أخضر باهت اللون. ولي كذلك اشارب أخضر باهت اللون. له وجه طويل، ولي وجه طويل أيضا. آ.. وجه طويـل... هـاه.. هـاه... هـوه.. هـوه.. هيه.. هيه.. ان الغريب الجالس أمامي ليس سوى أنا في المـرآة. نعم أنـا في المرآة.. اهاه.. هاه.. هاه.. هوه.. هوه.. هيه.. هيه.. وجموا جميعا، وحملقوا فيّ بينما أنا أضحك عاليا وأخبط على الطاولة..

ـ ماذا حدث لك... ،، قالت جانين باستياء شديد.

ـ أنا اضحك.. اضحك مثلكم على نفسي.. هل هذا عيب..

ـ ولكن..

ـ لكن ماذا... هاه.. هاه.. هوه.. هوه.. هيه.. هيه..

ـ يبدو أنك سعيد حقا..،، قالت جانين..

ـ نعم أنا سعيد... سعيد جدًا... هاه.. هاه.. هوه... هيه... هيه...

بطرف عيني كنت أراقبهم. بـدوا فعـلا مكـروبين مثـل دواب تُساق الى المجازر... الاوغاد... كم هم أذلاّء حين ينهزمون... اهـاه... اهـاه... اهـوه. اهوه... اهيه... اهيه...

ـ لا أريد مجانين سكارى في هذا المحل!» صاحت تلك العاهـرة جـوزيفين وفي صوتها نبرة وعيد. اعرف أنها تكـرهني ولا تتحمـل ان تـراني سعيـدا خوفا من ذلك الحقير توماس الذي كسرّ ذات مرّة عدة كؤوس احتجاجا على

ضحكة عالية اطلقتها وأنا أقرأ حكاية مسلية في جريدة... نعم... لقد فعل ذلك.. والغريب ان المنافقة جوزيفين لم تَنفعل ضده، بل ضدي أنا.... ضدي أنا... هل تتصوّرون؟! وفي الحال قذفت بي خارج البار وهي تسبّ وتلعن أجداد أجدادي. وفي ذلك اليوم، وكان ممطرا أيضا، اقسمت الاّ أعود الى بار جوزيفين أبدا... ولكن ما حيلتي.. لقد انهارت عزيمتي بسرعة. وذات صباح، عقب ليلة بيضاء طويلة، وجدت نفسي في هذا المكان اللعين من جديد.. نعم هكذا أنا.. لا استطيع.. لا استطيع أن أقاوم رغباتي. عليّ ان اهدأ الآن على أيّة حال، حتى لا أفرّط في الانتصار الهائل الذي أحرزته ضدهم.. ان تلك الخبيثة جوزيفين تتحيّن دائما الفرص لاهانتي والقائي خارج البار. وحالما تفعل ذلك سوف ينتفض المحتال توماس مزهوّا ويدعو الجميع الى كأس.. لا ... لا.. لن أفرط في انتصاري، وعليّ ان اهدأ. نعم، عليّ ان اهدأ...

هدأت. نظرت الى الخارج. كانت الشوارع تحت الأمطار مزدحمة بالناس والسيارات. عليّ ان أمكث هنا قلت، حتى تخف الحركة، ويعود أولئك الموظفون البشعون الى جحورهم، وبعدئذ سأقرر. ومن المحتمل ان أعود باكرا الى البيت حتى اتمكن من السفر غدا.. نعم غدا.. لم أعد اتحمل العيش بعيدا عن روزالي... آه روزالي... متى اكون بين أحضانك هناك على السطح، والمدينة البيضاء من حولنا مفعمة بروائح الفل والياسمين، وبأصوات البواخر القادمة من الأندلس أو الذاهبة اليها. وتلك الأغنية المبللة بدموعك تتهادى في الفضاء البنفسجي، وأنت تسقيني نبيذا أندلسيا من فمك وتقولين لي: هل تحبني... وأنا لا أستطيع أن أجيبك لان حبي لك أقوى من الكلمات... آه روزالي... أقوى من الكلمات...

ـ إذا كنت سعيدا حقا فادعوني الى بيرة أخرى.. ،، قالت جانين..

ـ اشربي ما تشائين،، قلت لها بحماس، ثم صفّقت مطالبا لها بواحدة أخرى...

ملأت كأسها حتى كاد يفيض، ثم ضربته بكأسي وصاحت:

ـ على صحتك أيا الملعون...

ـ على صحتك يا جانين العزيزة...،، قلت.

جانين العزيزة؟ هل أنا قلت هذا حقا؟! آه يا الهي.. يبدو اني بدأت اهذي.. لاحقّ لامرأة في سماع مثل هذه الكلمات الرقيقة منّي الاّ روزالي... روزالي التي وعدتها ساعة الوداع بأني سأظل وفيّا لها حتى آخر لحظة في حياتي.. ولكن لا يهم.. لايهم... أنا راحل، وأبدا لن أعود إلى هذه المرابض الموحشة. ثم ان كلام الليل يجرفه النهار، كما كانت المرحومة جدتي تقول.. وفوق ذلك، ربما يكون من الأفضل أن أظهر أحيانا شيئا من الودّ لكائنات

معذبة ووحيدة مثل جانين. وحتى لا أضيع في متاهات لا طائل من ورائها، عليّ منذ هذه اللحظة أن أركز على شيء واحد: التحالف مع جانين.. نعم التحالف مع جانين حتى اكسب معركة الليلة الأخيرة. لقد علمتني التجارب السابقة ان جانين تقدّس مواثيق الشرف، ولا تخون حلفاءها أو أصدقاءها في ساعات الشدّة مثلما يفعل الكثيرون هذه الأيام... وإذا ما نجحت في ذلك فسوف أكون في مأمن من شرّ هؤلاء الاوغاد الذين سيزدادون شراسة كلما تقدّم الليل، وامعنوا هم في السكر والعربدة.. ومحتمل ان يحاولوا ضربي أو القائي خارج البار... وعندئذ سوف تتصدى لهم جانين مثل لبؤة... نعم مثل لبؤة... أنا واثق من ذلك.. وكعادتها عندما تحتدم المعارك، سوف تخدش وتلطم وتعضّ وتمرّغ الرؤوس الصلعاء في منافض السجائر.. لذا هم يهابونها ويتجنّبون التّصادم معها. حتى تلك الداهية جوزيفين لا تجرؤ على رفع صوتها متوعّدة حين تغضب جانين وتأخذ في الخبط على الطاولة بكلتا يديها.. انتظروا أيها الأوغاد حتى تسكر جانين جيّدًا، وتحمّر عيناها، ويتورّم وجهها، ويغلظ صوتها، وعندئذ سوف ترون العجب...

ـ كأسك يا جانين العزيزة...

ـ على صحتك أيها الملعون الطيب... هاه... هاه... هوه.. هوه... هوه...

آ... ها قد بدأت تتجاوب مع مخططاتي، وتفتح لي قلبها. بعد حين سوف اشرع في تحدّيهم جميعا. نعم سأفعل ذلك ولن أخشى أحدًا ما دمت قد عقدت تحالفا مقدسا مع جانين... تعالوا أيها السفلة.. يا أبناء القحـــــ .... لقد حان وقت المبارزة.. وأنا أريد ان أفنيكم الواحد بعد الآخر، أو جميعا في رمشة عين قبل ان أرحل نهائيا باتجاه روزالي والبحر... تعالوا... لماذا أدخلتم رؤوسكم الصلعاء بين اكتافكم...

آ... أكيد أنكم ترجفون الآن... أو ربما بال البعض منكم في سراويله خوفا من بطشي وبطش جانين. كم أنتم بشعون عندما تكونون أذلاّء. لا، ولكن انتم بشعون في كل الأحوال. وأنا الليلة عازم على تصفية حساباتي معكم نهائيا، وبعدئذ لن تروا خلقتي. أبدا لن تروا خلقتي... وأنت أيها الجبان توماس... لماذا تتصنع اللامبالاة، وتنظر الى الشارع؟! انظر إليّ أنا ان كنت رجلا حقيقيا... غير اني اعرف انك لن تجرؤ على ذلك. ان جانين سوف تلقي بخصيتيك لقطط الليل ان أنت انفعلت وكسرّت كأسا واحدا احتجاجا على ضحكاتي... هاه... هاه... هاه.. هوه... هوه... هوه... وأنت أيها العجوز الماكر الفريد... لماذا تتململ قلقا... ألا يروق لك هذا الوئام بيني وبين جانين؟! فلتذهب الى الجحيم.. أنت على أية حال، لست مهماً بالنسبة لي... بنفخة واحدة، أستطيع ان أرمي بك في السّند أو الهند... هاه... هاه... هاه..

هوه... هوه... هوه... هيه.. هيه.. هيه..

ـ كأسك يا جانين العزيزة...

ـ أنت حقا رائع هذه الليلة... هيه... هيه... هيه.. هيه...

ولكن يبدو أنه من الافضل ان أهدأ. ليل هـذه المدينـة طـويـل. وعليّ الاّ أستفزّهم منذ البداية، انهم ماكرون. وربما في غفلة منّي يتمكّنـون من حبك مؤامرة تحطم رقبتي، وتطوّح بأحلامي بعيدًا في الظلـمات... لا.. لا... لا بـدّ من الاحتياط.. انهم ماكرون حقا.. وقد يكون التحالف مع آخـرين ضروريًا حتى أضمن انتصار اللّيلة الأخيرة.. جانين وحـدهـا لا تكفي لشنّ معـركـة حاسمة ضد أكثر من عشرة سفلة على استعداد دائم لمحوي من الـوجـود.. بمن أستعين يا ترى.. بمن ... بمن... آ... جيورجيو.. هـو هنـاك في الـركن، رأسه بين يديه، والسيجارة تلو السيجارة، والكأس فـارغ امـامـه، وسحب الهمّ على سحنته. أكيد انه مفلس كعادته.. يكفي أن أدفع له ثمن البيرة التي يعبدها حتى يكون الى جانبي، ويصبح مثل الصلصال في يدي، أصنع به ما أشاء وما أريد.. صحيح انـه مـراوغ وشرير ولكن.. أنـا لست قسًّـا حتى أحاسبه على سلوكه.. عليّ ان أستفيد فقط من ذلك الشر الكامن في نفسه كي أروّعهم وافقدهم كل أمـل في الانتصـار عليّ... ثم ان جيـورجيـو لـه خبرة بمعارك الليل... وكم من مرة جاء الى البار بخدوش في وجهـه، وبكدمـات حول عينيه... وقد بلغني أيضا أنه ماهر في استعمال السكين... آه سكين في صدر ذلك الماكر توماس...

ـ بيرة الى العزيز جيورجيو..

وقفت أذنا جيورجيو تماما مثل أذني كلب يفاجئه نـداء سيـده، وطـافت عيناه في ارجاء البار باحثة عن مدر الصوت. رفعت يدي وصحت فيه:

ـ تعال يا جيورجيو... تعال.. أنا الذي أدعوك..

هرع اليّ مبصبصا بذيله..

ـ أنت دائما تخجلني بكـرمك.. وعليّ ان أردّ الجميـل ذات يـوم... نعم... نعم.. سأفعل ذلك... تأكد... ثم لا بدّ ان أقول لك بأني حزين هذا اليوم أكثر من كل الأيام... فقد وصلتني رسالة من أمي تعلمني فيها انها مـريضـة... وربما تموت.. وأنا لم استطع السفر بطبيعة الحال... وقبـل أن آتي الى هنـا طفت في المدينة طارقـا أبـواب الاصـدقـاء... غير انهم اعتـذروا جميعـا عن مساعدتي... يا إلـهي... كم أصبح الناس أشرارا وأنانيين... ولكن أنت رجل طيب وكريم... وأنا متأكد من انك سوف تكون سعيدا ذات يوم...

ـ ومن قال لك بأني لست سعيدا الآن؟!

ـ لا... لا.. اعرف انك.. ولكني أقصد... أقصد

ـ هيّا اشرب كأسك بسرعة... ولا تتعب نفسك... لقد فهمت ما تقصد...

ـ هيه... هيه... هيه... أنت حقًّا رجل طيب وطريف » قال، ثم أفرغ كأسه في جرعة واحدة...

الوغد... ألا يستحي؟! ذات مرة قال لي وعيناه مبلّلتان بالدموع بـأن أمـه ماتت وهو لايزال في سنّ الرضاعة.. ومرة أخرى قلت له أنا متحمّسا بـأني أحب الروس وخاصـة راسبـوتين، فقـال لي بـأنّ جدّه روسي. وبعـد ذلك بساعات فقط، التقينا فتاة سويدية مفتونة بباريس، فقال لها بـأن أباه من أصل فرنسي... أوه.. انه شخص مقيت حقا.. وأنا أحيانـا أتمنى ان يشنق في الساحة العامة بسبب كل هذه الأكاذيب التي يختلقها في كل لحظة.. ولكن لا يهم... لا يهم... أنا بحاجة اليه هذه الليلة.. وغدًا سوف أكون عنـد روزالي.. وسوف امحيه من ذاكرتي نهائيا.. عليّ ان أتحمّله لبضع ساعات فقـط... ثم ان عيوبه وأكاذيبه لا تهمّني اطلاقا... أنـا أريـده ان يلكم ويـركـل، وربـما يشهر ذلك السكين الـذي يخفيـه دائما في حـزامـه... ولكن... لا ... لا اريـد سكاكين.. فأنا لا اطيق ان أرى الـدمـاء والجثث والـرؤوس المقطـوعـة.. لا اطيق.. أريد أن أسافـر دون آلام وفـواجـع. هـدفي الـوحيـد من كـل هـذه المخططات هو أن أرعب هؤلاء الأوغاد... ثم أرحل... أرحل... أرحـل بـاتجـاه روزالي والبحر والنوافذ الـزرقـاء المحدّبـة.. واتـرك لهم كـل الضبـاب، الأمطار، الوحشة، مؤخرة جوزيفين، رائحة جانين، أكاذيب جيورجيو.. سأتـرك لهم كل هذا... ثم امضي... آه أمضي... ما أجمل الغروب على البحر... بينما البواخر تتهادى محمّلة بروائح الاندلس، وبأسرار جبل طارق، والبحارة يستعدّون لمشوار الليل...

ـ على صحتنـا جميعـا!،، صـاحت جـانين وهي تضرب كـأسهـا بكـأسي وبكأس جيورجيو الذي نسى في الحين أمه المـريضـة، وافـلاسـه، وجميـع همومه الأخرى، وبدا بشوشا، مرحا. حسنا... حسنا... شيء رائع أن أكـون أنا وحلفائي في وئام تام كهذا حتى يتعذر على الأعداء اختراقنـا، وتقـويض وحدتنا. ثم ان وئامنا يهدّهم، ويزيد في غيضهم وتوترهم.. اعجوز المـاكـر الفريد مثلا سدّ أذنيه بالقطن حتى يتجنب سماع نكاتنا وضحكاتنا. السفيه كلاوس يعضّ على شفتيـه طـول الـوقت، ويـرتعش كلـما أمسك بكـأسـه. المخادعة جوزيفين فقدت حيويتها تماما، وبدت ثقيلـة الحـركـات، متـدلّيـة الشفتين وكأنها تستعدّ للبكاء. أما ذلك المجرم تومـاس فقـد دفن رأسـه في جريدة مسائية متصنّعًا الاهتمام بأحـداث العـالم. غير أني أعلم جيـدا انـه يحترق. فليحترق. ويحترقـوا جميعـا. أمّا أنـا فلن أكفّ عنهم. سـأمعن في

تعذيبهم حتى يعضّوا التراب من ألم الهزيمة. يالهم من كائنات بشعة مدحورة. كان على عمّال البلدية أن يحملوهم مع النفايات والأوساخ بعيدًا عن المدينة. قد تقولون لي: لمَ كل هذه القسوة؟! وأجيبكم على الفور: ما الفائدة من كائنات كهذه تتعفّن كل لحظة وسط مرابض موحشة، ولا تعرف لا النور، ولا البحر، ولا النوارس، ولا نجمة الصبح.. ولا نساء مثل روزالي... كائنات تبصق، وتتقيأ، وتنزف قيحا وسماً طل الوقت. على حماة البيئة الأغبياء أن يدركوا أنّ سبب كل هذا التلوث الخطير الذي يهدد البشرية بأسرها بكارثة لا مثيل لها هم هؤلاء.. نعم هؤلاء... وليس غازات السيارات والمعامل والمحطات النووية.... هراء!

ـ كأسك يا جانين العزيزة... كأسك أيها العزيز جيورجيو...

لا... لا.. جيورجو وجانين وحدهما لا يكفيان. لابدّ من واحد آخر. نعم، واحد آخر، حتى إذا ما تعبت جانين ونامت على الطاولة كعادتها كلما سكرت، أو انسلَّ جيورجيو هاربا بحثا عن تلك الكائنات التي يقاسمها الجريمة والكذب، أو إذا... لا... لا... لابدّ من واحد آخر. ذلك الرجل الخمسيني ذو المعطف الجلدي الأسود، والذي يبدو بشاربه المعقوف، ورأسه الضخم، وقامته الفارعة شبيها بقرصان يمكن أن يصلح لهذه المهمة. أنا أعرفه منذ سنوات طويلة، وأعرف أنه يحرص دائما على أن يكون أوّل من يدخل بار جوزيفين وآخر من يغادره، غير اني أجهل اسمه.. وربما كل الزبائن أيضا ذلك انه لا يكلم أحدا.. فقط من حين لآخر يهمس لجوزيفين طالبا «بوجولي»... قد تكون هناك أسباب تجعله يحرص دائما على اختيار هذا النبيذ، غير أن البحث فيها الآن غير ذي جدوى. ربما أسأله عنها حين ينشأ الودّ بيننا، وترنّ ضحكاتنا عاليا وسط هذا الجوّ القاتم، المفعم بالرذيلة. نعم عليّ أن أدعوه حالاً حتى أسدّ أمامهم كل السّبل، فينسحبون مغتمين، يائسين تماما. ثم إنه شخص تلفّه الأسرار. وأنا أميل دائما إلى أشخاص يبدون مثل غابات داكنة لم تطأها قدم بعد.

ملت على جانين وهمست في أذنها: «ما اسم صاحب المعطف الاسود؟».

وعلى الفور، أجاب جيورجو: انه جوزيف...

ـ جوزيف؟..

ـ نعم جوزيف... هذا كل ما أعرفه...» قال جيورجيو وهو يمسح زبد البيرة بظاهر يده.

جوزيف.. قوافل صحراء سيناء.. والبئر المهجورة... والقميص الملطّخ بالدم. لقد اكتملت الاسطورة الآن. آه يا لفتنة الشرق. أكيد انهم يرغبون جميعا في التقرب اليه، ومبادلته الحديث، واشراكه في مؤامراتهم الدنيئة،

والزجّ به في تلك العتمات التي تعوّدوا العيش فيها منذ أن بدأوا يدبـون على وجه البسيطة، غير أنه ظلّ مترفّعـا عنهم تماما مثلي أنا. وأكيد انـه مثلي أنـا أيضا يتحيّن الفرصة للانقضاض عليهم وافنائهم الواحد بعـد الآخر. نعم.. نعم.. ذلك واضح في نظراته القاسية التي يلقيها عليهم من حين الى حين.

ـ بوجولي لجوزيف،، صحت وأنا في أقصى درجات الحماس والتحدي..

وقبل أن تمدّ جوزيفين يدها الى زجاجة «البوجولي»، أشار عليها جوزيف بألاّ تفعل، ثم رمقني بنظرة شرسـة اخترقت جسـدي مثـل قبس من نـار، وراح يتقدم مني بخطوات عسكريـة، وشـاربـه المعقـوف يختلـج كغفيضـة يخترقها حيوان مذعور، وعلى وجهه ذلك التوتـر الـذي يبـدو على مـلامـح المجرمين حين يُستفزّون. وحالما وقف أمـامي، شهـر سبـابتـه الغليظـة في وجهي وصاح بي وهو يكزّ على أسنانه: ـ لا تفعـل ذلك مـرّة أخـرى أيهـا الجرذ الحقير، والاّ فقأت عينيك!».

هاه.. هيه.. هوه.. هاه.. هوه.. ضجّ البار مرّة أخرى بزعيقهم وقهقهاتهم. وانتظرت أنـا أن يهبّ خليفـاي لنجـدتي غير ان شيئـا من ذلك لم يحـدث. جانين غرست رأسها بين كتفيها وتصنّعت اللامبالاة. أما جيـورجيـو فقـد راح يتململ استعدادا للهروب. آه.. الجبناء.. الخونة..

على أيّـة حال، ليس هناك فائدة ترجى من سحـاقيـة نتنـة رعنـاء، ومن لصّ ليلي حقير. كان من الضروري أن أتهيأ لمثل هـذه المفـاجـآت القـاتلـة.. ولكن.. انها لهزيمة مرّة حقا. وعليّ أن أعترف بذلك. والآن لم يتبقّ لي سوى أن ألقي باسلحتي وأفرّ قبل أن أغوص في الوحل حتى العنق وأموت مختنقا بحقدهم.

ما أن تحرّك جوزيف عائدا الى مكانه، حتى مرقت من البار مثـل السهم. في الخارج كانت الأمطار قد كفّت عن الهطول، غير ان السحب كانت تتدافـع كثيفة وغاضبة. ومن حين لآخر، كان قرص القمر الشاحب يطلّ مذعورًا ثم سرعان ما يتلاشى. وكانت الشـوارع شبـه خـاليـة. فقـط بعض الاشبـاح الهائمة هناك وهناك. ساعة المحطة الضخمة تشير إلى منتصف الليل. لابدّ ان أعود الآن واهيىء حقائبي حتى أكون جاهزا للسفر في الصباح البـاكـر. أعرف جيدا ان كل هذه الهزائم التي منيت بها في هذه المدينة سـوف تمحّي تماما حالما تحتضنني روزالي. ولكن لا بـأس من كـأس أخير في ذلك البـار الصغير المواجه للعمارة التي أسكنها. صحيح ان جميـع مـرتـاديـه شبـاب وشابات في سنّ العشرين، يزعقـون ويعيّطـون طـول الـوقت. بـل أحيـانـا يكونون شرسين وعدوانيين. ولكن لا بأس.. لا بأس من كأس واحد فقـط. ثم من المؤكد انهم أكثر مرحا، وأقل قسوة من اولئك الأوغاد والقتلة الـذين

خلفتهم ورائي. دخلت. ضجيج ودخان وموسيقى صاخبة. وجدت مكانا بالقرب من زنجي طويل، مكفهر الملامح، وفتاة شقراء بدت لي في أقصى درجات السكر. طلبت بيرة. شربتها على عجل. ثم طلبت ثانية، وثالثة... نظر إليّ الشاب الزنجي بحذر مشوب بالامتعاض. ابتسمت له. أدار وجهه مشمئزا واحتضن صديقته الشقراء، غير انها دفعته عنها، وراحت تتأملني ثم ابتسمت وقالت لي بصوت ممطوط: «تعجبني قبعتك».

همس لها الزنجي بكلام ما، فاغتاضت وضربت الأرض بقدميها محتجّة. الوغد. انه يحرضها ضدي. الزنوج ميّالون الى العراك والجريمة، وأيضا الى الرقص واللهو والنوم. هكذا تقول كتب الانتروبولوجيا الحديثة. ابتسمت لي الفتاة الشقراء مرة أخرى، فابتسمت لها، غير اني سرعان ما عبست، ذلك اني تذكرت ان الزنوج يغارون. وتذهب بهم الغيرة الى حدّ ارتكاب الجرائم. عطيل. قبل ان أقتلك، قبلتك. وما من سبيل آخر ـ قتلت نفسي لأموت على قبلتك...(« عطيل » شكسبير) ياإلـهي، لن يرحمني الزنجي إذا ما أنا ابتسمت مرّة أخرى. عليّ ان انتبه والاّ انتهت ليلتي بكارثة.

ـ ما الذي يضحكك؟» صاح فيّ الزنجي وعيناه تشتعلان.

ـ أنا ؟!

ـ نعم أنت!

ـ ولكن...

ـ خذ!» قال الزنجي وهو يسدّد لي لكمة قوية أسقطتني على الأرض. وحالما نهضت من بين أقدام الزبائن، أمسك بتلابيبي وجرّني خارج البار. وهناك في الشارع الفارغ راح يسدّد لي اللكمات، ويركلني بحذائه العسكري، بينما أنا أصرخ عاليا، طالبا النجدة.

تركني ملقى على الاسفلت المبلل، ودخل البار وهو يلعن الصراصير والجرذان التي عفّنت المدينة.

حاولت أن أبكي، فلم استطع.

تحاملت على نفسي، وبدأت أصعد مدارج العمارة والدماء تتدفق مني بغزارة. اهتديت الى قفل الباب بصعوبة كبيرة. ودون أن أشعل الضوء، تمددت على الفراش هكذا بحذائي، وبكامل ثيابي. «وداعا روزالي» قلت قبل ان أغرق في نوم ربما لن ينتهي أبدا.

حسّونة المصباحي

ميونيخ ـ يناير 1991

والزجّ به في تلك العتمات التي تعوّدوا العيش فيها منذ أن بدأوا يدبون على وجه البسيطة، غير أنه ظلّ مترفّعا عنهم تماما مثلي أنا. وأكيد انه مثلي أنا أيضا يتحيّن الفرصة للانقضاض عليهم وافنائهم الواحد بعد الآخر. نعم.. نعم.. ذلك واضح في نظراته القاسية التي يلقيها عليهم من حين الى حين.

ـ بوجولي لجوزيف»، صحت وأنا في أقصى درجات الحماس والتحدي..

وقبل أن تمدّ جوزيفين يدها الى زجاجة «البوجولي»، أشار عليها جوزيف بألاّ تفعل، ثم رمقني بنظرة شرسة اخترقت جسدي مثل قبس من نار، وراح يتقدم مني بخطوات عسكرية، وشاربه المعقوف يختلج كغيضة يخترقها حيوان مذعور، وعلى وجهه ذلك التوتر الذي يبدو على ملامح المجرمين حين يُستفزّون. وحالما وقف أمامي، شهر سبابته الغليظة في وجهي وصاح بي وهو يكزّ على أسنانه: ـ لا تفعل ذلك مرّة أخرى أيها الجرذ الحقير، والاّ فقأت عينيك!».

هاه.. هيه.. هوه.. هاه.. هوه.. ضجّ البار مرّة أخرى بزعيقهم وقهقهاتهم. وانتظرت أنا أن يهبّ خليفاي لنجدتي غير ان شيئا من ذلك لم يحدث. جانين غرست رأسها بين كتفيها وتصنّعت اللامبالاة. أما جيورجيو فقد راح يتململ استعدادا للهروب. آه.. الجبناء.. الخونة..

على أيّة حال، ليس هناك فائدة ترجى من سحاقية نتنة رعناء، ومن لصّ ليلي حقير. كان من الضروري أن أتهيأ لمثل هذه المفاجآت القاتلة.. ولكن.. انها لهزيمة مرّة حقا. وعليّ أن أعترف بذلك. والآن لم يتبقّ لي سوى أن ألقي باسلحتي وأفرّ قبل أن أغوص في الوحل حتى العنق وأموت مختنقا بحقدهم.

ما أن تحرّك جوزيف عائدا الى مكانه، حتى مرقت من البار مثل السهم. في الخارج كانت الأمطار قد كفّت عن الهطول، غير ان السحب كانت تتدافع كثيفة وغاضبة. ومن حين لآخر، كان قرص القمر الشاحب يطلّ مذعورا ثم سرعان ما يتلاشى. وكانت الشوارع شبه خالية. فقط بعض الاشباح الهائمة هناك وهناك. ساعة المحطة الضخمة تشير إلى منتصف الليل. لابدّ ان أعود الآن واهيىء حقائبي حتى أكون جاهزا للسفر في الصباح الباكر. أعرف جيدا ان كل هذه الهزائم التي منيت بها في هذه المدينة سوف تمحّى تماما حالما تحتضنني روزالي. ولكن لا بأس من كأس أخير في ذلك البار الصغير المواجه للعمارة التي أسكنها. صحيح ان جميع مرتاديه شباب وشابات في سنّ العشرين، يزعقون ويعيّطون طول الوقت. بل أحيانا يكونون شرسين وعدوانيين. ولكن لا بأس... لا بأس من كأس واحد فقط. ثم من المؤكد انهم أكثر مرحا، وأقل قسوة من اولئك الأوغاد والقتلة الذين

نَراكَ إذا مرَّتْ فاتنةٌ يَنْتَفِضُ القَلْبُ...
يهيمُ وراءَ رفيفِ اللَّذَّةِ تَرْقُصُ عاريَةً
فوقَ الصرَّةِ والــنَّهْدَيْنِ... حَنانَيْـكَ
إلهي !!!

... ونَراكَ إذا اعْتَكَرَ اللَّيْلُ تلُوذُ
بحَانكَ ،
تَسفَحُ مَا عتَّقْتَ صَفَاءً... ألَقًا...
فرَحًا
لاَ يَأتيه الباطلُ مِنْ بيْـنِ يَدَيْه...
ولاَ..!
وَنَراكَ ...
نَراكَ ...
نَراكَ ... فَخَبِّرنا :
ـ مَنْ أنْتَ ؟ ومَا سرُّ طُقُوسكَ؟
ـ أيُّ إمَامٍ لقَّنَ رُوحَكَ آيَ الرَّفْضِ ،
وآيَ العشْقِ، وآيَ الفرْحَةِ
والأحزانِ...
وآيَ صلاةٍ لا نَعْرِفهَا ؟!
ـ كَيْفَ تجَرَّأَ قَلْبُكَ ياتي مَا لا
يُؤتَى؟!!

* * *

قَتَلُوكَ مرارا
قَتَلُوكَ مرارًا ـ يا موْلاَيَ ـ
أشاعُوا أنْ شاهَدَ دَفْنَكَ بعْضُ
النَّاس،
فمُلِّئَتْ الكاساتُ... وما عَلمُوا أنَّكَ
ـ حينَ بُعَيْدَ الدَّفْن ـ زَعَقْتَ بوَجْه
المَوْتِ تهاوَى الـمَوْتُ،
وزَالَ القبرُ ،
وَعُدْتَ مَهيبًا كالصَّحْراء... فأعْلنْهَا
يَا وَارثَ (عُرْوَةَ) أعْلنْهَا .
يَا رَافعَ رايات الرَّفْض ومُتَّهَماً باللهْ
وَحُبِّ الخَمْرَةِ والحَلاَّجِ ...
وَحُبِّ المتَنَبِّي
عاليَةً ،
عَارِيَةً ،
بَيْضَاءَ كَرُوحِكَ ... أعْلنْهَا :
«كَمْ قَدْ قُتِلْتُ، وكَمْ قَدْ مُتُّ بَيْنَكُمُ*
ثمَّ انْتَفَضْتُ، فزَالَ القَبْرُ والكَفَنُ
قَدْ كانَ شاهَدَ دفْني قَبْلَ قولِـهِمُ
جماعَةٌ، ثُمَّ ماتُوا قبْلَ مَنْ دَفَنُوا
كُلُّ الذي نتمنَّى سـوفَ نُدركُهُ
تجري الرِّياحُ بما تَقْضي به السُّفُنُ
سَتَنْحَني الرِّيحُ كَرْهًا تحْتَ ضَرْبتنا
نحـنُ الرِّياحُ، ونَحْنُ البَحْرُ... والسُّفُنُ.

● محجوب العياري
صيف ـ 1990

قصة :

الباب المسدود

خوليو كورتاثار

تعريب : نهاد الحايك

لقد راق فندق سرفنتس لبترونه، للأسباب ذاتها التي قد لا يروق بها لغيره. إنه فندق كئيب، هادئ وشبه مقفر. وقد نصحه به أحدهم أثناء عبور النهر لأنه يقع في الحي الرئيسي لمونتيفيديو. اتخذ بترونه غرفة مع حمام تؤدي مباشرة الى الردهة. ولاحظ من لوح المفاتيح ان رواد الفندق قليلو العدد، والمفاتيح مثقلة بأسطوانات برونزية وازنة، في محاولة بريئة من الإدارة لمنع الزبائن من أخذها في جيبهم.

يضعه المصعد في آخر الردهة حيث منصة الاستقبال وصحف اليوم وطاولة المقسّم الهاتفي. وليس أمامه سوى بضعة امتار يمشيها للوصول إلى غرفته. كانت مياه المغسل ساخنة جدا مما يعوّض نقصان الشمس والهواء. ولغرفته نافذة صغيرة تطل على سطح صالة سينما مجاورة، حيث تأتي حمامة للتنزه احيانا. نافذة الحمام أكبر وتطل حزينةً على شقة جدار وعلى قطعة من السماء بعيدة تكاد تكون عديمة ا لجدوى. نوعية الأثاث جيّدة، وثمة أدراج ورفوف كثيرة، وهذا أمر نادر.

المدير طويل القامة نحيل وقد غزا الصلع رأسه كاملاً. يضع نظارتين بإطار ذهبي ويتكلم بذلك الصوت العالي الرنان الذي يميّز الأوروغوانيين. قال لبترونه أن الطابق الثاني هادئ جدا وفي الغرفة الوحيدة المجاورة لغرفته تسكن سيدة وحيدة، موظفة في مكان لا يعرفه ولا تعود إلى الفندق إلا مساء. وقد صادفها بترونه في اليوم التالي في المصعد. وعرف أنها هي، عندما ناولت الحاجب مفتاح غرفتها على راحة كفها وكأنها تقدم له قطعة ذهبية ضخمة. وقد أتيح لبترونه أن يرى بأنها ما زالت شابة، لا شأن لها، وعديمة الذوق في لبسها كسائر الأوروغوانيات.

قد تستغرق عملية توقيع العقد مع صانعي الفسيفساء أسبوعا كاملا. في فترة بعد الظهر، رتب ملابسه في الخزانة، وهيأ أوراقه على الطاولة، وبعدما استحم ذهب للقيام بجولة في قلب المدينة بانتظار حلول موعد لقاء الأعمال. ومرت السهرة حيث دارت أحاديث تخللها مشروب فاتح للشهية في بوسيتوس، وعشاء عند الشريك الرئيسي كانت الساعة قد تعدت الواحدة بعد منتصف الليل عندما أودعوه في فندقه. وكان متعبًا فنام بسرعة وغفا فورًا. عندما أستيقظ كانت الساعة تقارب التاسعة، وفي لحظات الوعي الأولى حيث ما تزال بقايا الليل والأحلام عالقة بنا، استعادت ذاكرته انزعاجًا أصابه أثناء غفوته بسبب بكاء طفل.

قبل أن يخرج، ثرثر قليلا مع موظف الاستقبال الذي يحكي بلكنة ألمانية وبينما كان يسأله عن حظوظ الباص واسماءَ الشوارع، شرد نظره إلى آخر الردهة الكبيرَة حيث ينفذ باب غرفته وباب غرفة المرأة الوحيدة. وبين البابين منضدة تحمل نسخة رديئة من تمثال فينوس ميلو. وكلما سكت بترونه. والموظف بدا الصمت وكأنه تخثّر وسقط كالرماد على الأثاث والبلاط، وغدا صوت المصعد شبه مُتمّ كصوت إشعال عود ثقاب أو تقليب صفحات جريدة في الصمت.

انتهت الإجتماعات مع حلول الليل وقام بترونه بجولة في شارع 18 تموز قبل ان يتناول العشاء في أحد مطاعم ساحة الاستقلال. كل شيء يسير على ما يرام وقد يستطيع العودة إلى بوينس ايرس قبل الموعد المتوقع، اشترى صحيفة أرجنتينية وعلبة سجائر سمراء وعاد ماشيا الهوينا الى فندقه. في صالة السينما المجاورة يعرض فيلمان كان قد شاهدهما، وعلى أي حال، لم تكن لديه رغبة في الذهاب إلى أي مكان.

قال له المدير مساء الخير اثناء مروره وسأله ما إذا كانت الاغطية كافية في غرفته. ثرثرا قليلاً وهما يدخنان سيجارة ثم افترقا.

قبل أن ينام رتب بترونه الأوراق التي استعملها في النهار وطالع جريدته من غير اهتمام. كان صمت الفندق عميقا حتى أن صوت عربات الترام النادرة النازلة في شارع سوريانو لا يقطع ذلك الصمت الا ليجعله يحل من جديد وبصورة أفضل. لم يشعر بالقلق ولكنه كان عصبيا قليلا. رمي الجريدة في السلة وخلع ملابسه ناظرًا إلى زجاج الخزانة. كانت خزانة قديمة موضوعة تجاه باب يؤدي إلى الغرفة المجاورة فوجيء بترونه باكتشاف هذا الباب الذي لم ينتبه إليه في اليوم الأول. وقد لاحظ الآن أن هذا الفندق أقيم في منزل عائلي قديم كسائر الفنادق المتواضعة. وعندما فكر مليًا في الأمر وجد أن غالبية الفنادق التي عرفها في حياته - وكانت عديدة - كان في غرفها باب مسدود، أحيانًا بطريقة صريحة وظاهرة وغالب الأحيان

باخفائه وراء خزانة أو طاولة أو مشجب، مما يعطي هذه الأبواب، مثل باب غرفته هذا، نوعا من الغموض، ورغبة خجولة بأن تُنتسى، كامرأة تعتقد بأنها تختبىء بوضع يديها على بطنها أو على نهديها. كان الباب هنا، متخطيا أعلى الخزانة. لا شك أن الناس كانوا في الماضي يدخلون ويخرجون منه. يصفقونه أو يفرجونه قليلا، مشيعين فيه حياة كانت ما تزال حاضرة في خشبه الذي كم يختلف عن الجدار. قال بترونه لنفسه انه ربما وجدت أيضا خزانة من الجهة الأخرى وربما جارته تفكر مثله بالباب.

لم يكن متعبا لكنه تمتع بالغفوة. وكان قد مر على نومه ثلاث أو أربع ساعات عندما أيقظه شعور بالانزعاج، كما لو ان شيئا ما قد حدث، شيء مزعج ومثير. أضاء مصباحه ورأى أن الساعة تشير إلى الثانية والنصف، ثم اطفأه. عندئذ سمع طفلا يبكي.

لم ينتبه جيّدا إلى الأمر فورا. كانت أول حركة له شعورا بالارتياح إذ تأكد هكذا أن طفلا قد أيقظه فعلاً الليلة السابقة. لكن فكرة اخرى مرت بباله فجلس بهدوء على سريره من دون أن يشعل الضوء، ومرهفًا سمعه. لم يكن مخطئا، فالبكاء يأتي من الغرفة المجاورة، والصوت يمرّ عبر الباب المسدود صادرًا من جهة الغرفة المقابلة لأسفل السرير. ولكن لا يمكن ان يوجد طفل في الغرفة المجاورة. وقد حدثه المدير عن امرأة وحيدة تقضي مجمل نهارها في العمل. ولبرهة قال بترونه لنفسه أنها ربما ترعى طفل قريبة لها أو صديقة. فكّر مجددًا في الليلة السابقة كان متأكدًا الآن من أنه سبق وسمع هذا البكاء، كان بكاء لا يسعنا الإلتباس به وهو سلسلة أنّات خافتة جدًا وغير منتظمة، شهقات نائحة يتبعها نحيب قصير، كل هذا انما بطريقة رخوة وطفيفة كما لو أن الطفل شديد المرض. ربما هو طفل في شهوره الأولى ولكنه لم يكن يبكي بالحدّة التي تميّز بكاء الرضيع ونقيقه. تخيّل بترونه طفلا ـ لم يكن يدري لماذا تخيّله صبيًا ـ ضعيفًا ومريضًا ذا وجه ضامر وحركات متعبة يئن في الليل ويبكي بخجل من دون لفت كبير انتباه. ولو لم يكن الباب المسدود هنا، لما استطاع البكاء اختراق اكتاف الجدار الصلبة، ولما عرف أحدٌ بأن في الغرفة المجاورة طفلا يبكي.

في صباح اليوم التالي، عاد بترونه ليفكر في ليلته اثناء الفطور واثناء تدخينه سيجارة. كان النوم مهمًا له نظرًا للعمل الذي ينتظره في الأيام التالية، ولكنه استيقظ مرتين في عزّ الليل والمرّتان بسبب البكاء. المرة الثانية كانت الاسوار لأن صوت المرأة. قد سُمع أيضًا في محاولتها تهدئة الطفل. كان الصوت خافتا جدًا ولكنه قلق لدرجة أنه اكتسب طابعًا مسرحيًا. لم يكن ذلك الصوت إلا همسًا ولكنه عَبرَ الباب بقوة كما لو أن المرأة تصرخ بأعلى صوتها.

استسلم الطفل أحيانا للهدهدة، للصلاة، لكنه كان يستعيد ألمه الأعزاء لـه بأنّه متقطعة. فتهمس المرأة : مجددًا كلمات غير مفهومة، هي رقيّة الأمهـات لتهدئة طفل يعذب جسمه أو روحه، يعذبه تهديد الموت أو تهديد الحياة.

«كل هذا جميل جداً لكن المدير هزىء بي»، فكر بترونه وهـو خـارج من غرفته. أغاظته هذه الكذبة ولم يخف غيظه. فجحظ المدير عينه.

ـ طفل ؟ لا شك أنك اخطأت. لا طفل في هذا الطـابق. وفي جـوار غـرفتك تسكن سيدة وحيدة، واعتقد انني قلت لك ذلك سابقا.

لم يجرؤ بترونه على الاصرار. فأما ان الآخر يكذب بغباء، أو أن تـركيبـة السمع في الفندق قد غشّته. وبات المدير ينظر إليه شزرًا الآن كما لو أن هذه المطالبة أغاظته بدوره. وفكر بترونه «ربما أعتقـد بـأنني خجـول وأحـاول البحث عن حجّة لتبديل الفندق»، كان من الصعب ومن العبث الاصرار أمـام نفي قاطع كهذا. هزّ كتفيه وطلب الجريدة.

ـ لا شك أنني حلمت، قال منزعجًا لوجوب قول شيء ما.

بدت الحانة مضجرة للغاية ومضيفا بترونه يشاركانه قلة حماسته، ممـا سهل له التعلل بتعب النهار والعودة إلى الفندق. وتقرر توقيع العقـود بعـد ظهر الغد، إذ انتهت القضية عمليًا.

كان صمت الردهة عميقًا بحيث فوجىء بترونه بنفسه يمشي على رؤوس أصابعه. كانوا قد وضعوا له صحيفة المساء على طاولة السريـر حيث وجـد أيضا رسالة من بوينس ايرس. تعرّف على خط زوجته.

قبل أن ينام تفحص الخزانة وناحية الباب التي تخطاها. ربما لو وضـع حقيبتيه فوق الخزانة لأخمد الصوت. كالعادة لا يسمـع شيء في مثـل هـذه الساعة. الفندق ينام، الاشياء والناس ينامـون. لكن بترونـه، الكئيب المـزاج، راح يفكر بأن الأمور هي على خلاف ذلك، وبـالعكس كـل شيء يقـظ، يقـظ ومترقب وسط الصمت. ولعل قلقـه غير المعترف بـه انتشر في البيت ونـاس البيت واهبًا اياهم إرادة السهر المتكتّم. يا لها من سخافات.

رغم ذلك لم يأخذ الأمر بخطورة عندما سحبه بكاء طفل من نومه قرابـة الثالثة فجرًا. جلس في سريره وتساءل أليس من الأفضل مناداة حارس الليل ليلاحظ أن النوم في هذه الغرفة مستحيل. كان بكاء الطفل ضعيفـا بحيث لا يُسمع أحيانًا لكن بترونه شعر بأن البكاء حاضر هنا دائماً لا يتوقف. مـرّت عشر ثوان أو عشرون لا متناهية، ومن جديـد شهقـة خفيفـة وأنّة بـالكـاد مسموعة تطول ببطء ثم تنفجر بكاءً حقيقيًا.

تساءل وهو يشعل سيجارة هل يضرب على الحائط بضع ضربات خفيفة لكي تعمد المرأة إلى اسكات الطفل. ولكن ما كاد يتخيّلهما هما الاثنين المـرأة والطفل، حتى انتبه إلى أنه لا يصدق أنهما موجودان، لا يصـدق عبثـا بـأن

المدير قد كذب عليه. يسمع الآن صوت المرأة تواسي الطفل بلهجة ملحّة، ولكن متكتّمة، تحجب بكاءه تماما. كانت المرأة تهدهد الطفل، تواسيه، وتخيّلها بترونه جالسة على حافة السرير حاملة الطفل بين يديها أو تهزّ سريره. ولكن رغم الجهد المبذول لم يتوصل إلى تخيّل الطفل، كما لو أن تأكيد صاحب الفندق أسطعُ حقيقةً من هذا الواقع المسموع. وتوصل بترونه تدريجيا ومع مرور الوقت وتعاقب الأنّات الضعيفة وهمسات المواساة، توصل إلى التساؤل هل كل ذلك خدعة، لعبة ساخرة ومخيفة لا يقوى على تفسيرها. تذكر قصصا قديمة عن نساء بلا أطفال، يقمن علاقة بالدمى سرًا، يخترعن أمومة في الخفاء، هي اسوأ ألف مرة من تدليل كلب أو هرة أو أبناء الاخوة، فتقلّد المرأة بكاء الطفل الممتنع، مهدهدةً الهواء بين يديها الفارغتين، ووجهها ربما مبللٌ بالدموع لأن البكاء الذي تقلّده هو أيضا بكاؤها هي، هو ألمها الغريب في عزلة غرفة فندق بحماية الفجر واللامبالاة.

عاجزًا عن العودة إلى النوم، اشعل مصباح السرير وتساءل ماذا يفعل. كان مزاجه لا يطاق وكالمسموم من هذا الجو حيث كل شيء بدا له فجأة مزيّفًا وباطلا ومجوّفًا : الصمت، البكاء، الهدهدة، هي الأشياء الوحيدة الوحيدة الحقيقية في هذه الساعة ما بين النهار والليل والتي مع ذلك، تغشّه بكل خداعها اللاّ يحتمل. بدا له الضرب على الحائط عملاً صغيرًا. لم يكن مستيقظًا تماما رغم استحالة عودته إلى النوم، ومن دون أن يعرف كيف، وجد نفسه يدفع الخزانة لإبراز الباب المغطى بالغبار. كان بالبيجامة وحافي القدمين، التصق بالباب كأم أربع وأربعين مقرّبًا فمه من الخشب ومقلّدًا الأنّات الصادرة من الجهة الأخرى بصوت غير واضح. ثم اطلق صرخة وناح وبكى. ساد صمت عميق في الجهة الأخرى دام الليل بطوله، ولكن قبل ذلك تمكن بترونه من سماع المرأة تركض عبر الغرفة مصفقةً بخفّيها، ومطلقةً صرخةً قصيرة، بدايةً صياح انقطع فورًا مثل حبل مشدود فوق الحدّ.

عندما مرّ أمام منصة الاستقبال كانت الساعة تعدّت العاشرة. وكان في شبه غفوته قد سمع عند الثامنة صباحًا صوت عامل الطابق وصوت امرأة. لقد مشى أحدٌ ما في الغرفة المجاورة مجرجرًا أشياء. رأى صندوقا وحقيبتين كبيرتين بالقرب من المصعد. وبدا المدير حائرًا.

ـ هل نمتَ جيّدًا هذا المساء ؟ سأله بلهجة محترفة.

هزّ بترونه كتفيه ولم يشأ العودة إلى الموضوع طالما لم يبق له أكثر من ليلة يقضيها في الفندق.

ـ على أي حال، ستكون أوفر هدوءًا الآن، قال المدير متطلّعًا إلى الحقيبة. فالسيدة تغادر ظهرًا.

انتظَر تعليقًا، فشجعه بترونه بنظرة.

ـ انها هنا من زمان والآن تغادر هكذا فجأة. لا نستطيع توقّع شيء مع النساء.

ـ لا ، فعلاً ، أجاب بترونه.

في الشارع أخذ يشعر بنوبات غثيان، لم يكن غثيانًا فيزيكيًا. جرع في مُرّة وراح يجترّ هذه القصة، ناسيًا أعماله ولا مباليًا بالطقس الرائع. فبسببه تركت هذه المرأة الفندق، بعدما جُنّت منالخوف، من الخجل أو من الغيظ. «انها هنا من زمان ربما كانت مريضة، ولكن غير مذنبة. لم تكن هي بل هو مَن عليه مغادرة الفندق. كان من واجبه التحدث إليها، والإعتذار، والطلب اليها البقاء، والقسم لها بالتكتم التام. رجع إلى الفندق، وفي منتصف الطريق توقف. خاف أن يرتكب هفوةً ما، خاف من ردّة فعل غير متوقعة لدى المرأة. فضلا عن ذلك، فقد حان موعد اللقاء ولم يشأ تأخير شريكيه. فلتذهب وشأنها. ليست سوى مهسترة، وسوف تجد فندقًا آخر تهتم فيه بابنها الخيالي.

ولكن في المساء شعر مجددا بالانزعاج وبدا له صمت الغرفة أثقل من قبل. لم يستطع عند دخوله إلى الفندق أن يحجب نظره عن لوح المفاتيح حيث غاب مفتاح الغرفة المجاورة. تبادل بضع كلمات مع الحارس المناوب الذي كان ينتظر متثائبًا موعد ذهابه، والتحق بترونه بغرفته دون كبير أمل في القدرة على النوم. كانت لديه صحف المساء ورواية بوليسية. ملأ الوقت بترتيب حقائبه وضبط أوراقه. كان الطقس حارا ففتح النافذة الصغيرة على مصراعيها. كان السرير على أتم حال لكنه وجده قاسيا وغير مريح. كان لديه أخيرا كل الصمت الضروري لينام ملء جفونه، وهذا الصمت يضغط عليه. تقلّب وتقلّب في فراشه كالمهزوم أمام هذا الصمت الذي حصل عليه بالحيلة وقد أعيد إليه كاملاً ومنتقماً. فكر ساخرًا أنه يتأسف على بكاء الطفل، وأن هذا الهدوء التام لا يناسبه للنوم وكذلك لا يناسبه ليبقى يقظًا. تأسف على بكاء الطفل، وعندما سمعه، في وقت متأخر، خفيفًا إنما مميّزًا بين ألف صوت عبر الباب المسدود عرف، متخطّيًا الخوف ومتخطّيًا الهرب في عزّ الليل، عرف أن كل شيء حسن هكذا، وان المرأة لم تكذب، ولم تخدع نفسها بهدهدة الطفل محاولةً إسكاته لكي يتمكّنا، هما، من النوم*.

● خوليو كورتاثار

* من مجموعة (الأبواق) للكاتب الارجنتيني خوليو كورتاثار، ترجمة نهاد الحايك التي ستصدر قريبًا عن دار الآداب، بيروت.

شعر

حالات مختلفة

الحبيب بن فضيلة

1 ـ حيرة

مازال يحيّرني السؤال
هل مرّ «عقبةُ» من هنا
أم مرّت الأغرابُ
فلا الفجرُ فجرٌ في البلاد
ولا الضبابُ ضبابُ

* * *

ليتني كنتُ إلاهًا
لأدركْ
حيثما كنت
وحيثما قادَتك خطاكْ
إنك الحبُّ
وهذا القلبُ لم يعشقْ
سواكْ

* * *

أشتهي خوخا ورمّانا
وتوتْ
وبيتًا مثل بيت العنكبوتْ
ويدًا على الزّناد
وكتيبة جند لا يموتْ
أشتهي
مطرا من الحبّ هطولْ
وبحرًا من حنانٍ لا يزولْ
وجبالَ صخرٍ
عليها يفنى جَبروتُ

الجبروتَ
اشتهي رياحا عاتيات
لا تفوتْ ...

2 ـ تطرّف

نَسجتْ أرقي
شرَبتْ عرقَي
ثمّ مالتْ
على الشمَال
وقالتْ :
سترَى
من يكون الأخطرَ
هذه الأفعى
أم العَلَقَهْ ؟
واَخْتفتْ ...
فبدتْ لي يانعهْ
زهرة نسرين
يعيد أريجُهَا الرّوحَ
للرّوحْ
ولا يفوح
فهوى الشاعر نشوة
وارتباكا
يدوّنُ أشعاره
على الورقهْ

3 ـ حلــم

العصافير جذلى
تغنّي
والرياحْ
تعصف أوتارُها
في هدوءْ
وارتياحْ
نظر الطفلُ إلى الشمسِ
وقالْ
آه لو كنتُ مكانك
لزرعتُ الدفء
في هذا الشّجر
وسميت الأرض حبّا
ومطرْ
عندها ضحك طير
وقال
يا لأحلام الفتى
ثم طار واَختفى
بقي صوت يردّد
ليكن ما تريدْ
أيها الطفل العنيدْ

● الحبيب بن فضيلة

قصة

فضيحة « عمّ مصطفى »

يوسف الحنّاشي

دجاجةٌ تسلّلتْ من بين قضبان القفص وقفزتْ فارّة، صاحبُ الدكّان يصيح ويشير بإصبعه الغليظ نحوها، أطفالٌ يلاحقونها، أحدُهم يرتمي عليها وهي تثب فوق قوارير، تطايرت القوارير وأمسك الطفل بالدّجاجة من رقبتها وأعادها لصاحبها وعلامة الانتصار تكسو وجهه، حركة المارّة دائبةٌ ذهابا وإيّابا، أصوات الباعة مرتفعةٌ مُهلّلةٌ. اقترب الولد أحمد من صديقه سعيد بائع الفجل وهمس في أذنه : آخر أخبار «عم مصطفى» عال في العال !

تَرَكَ أحمد سعيد على ظمإ وتسلّل بدوره بين صفوف المارّة، شدّ بصرَه ردفُ صبيّة تتبختر، عزم على تجاوزها، سايرها في المشي وراح يرشقها بنظرات شهيّة، زادت الصبيّة تبخترًا وبادلت أحمد نظراته الخفيّة، ثم عطف عليها أحمد وخاطبها :

ـ هذا المساء يا حلوه... بجانب السّور القديم... أنتظرك...

أطلقت الصبيّة ابتسامة وارتجّت أردافها. شابٌ يقتحم صفّ المارّة بدرّاجته ويدفع عجوزا حذوه، يتعالى صوت العجوز مستنكرا ويزهق الشاب بدوره، يقتحم أحمد الصفَّ يهُدّدُ الشابّ، وكادت أن تقع المعركة، وشُوهدَ صاحب الدرّاجة يداعب موسى لمّاعةً مشدودةً إلى حزامه، وانتهت المشادّة بالتهديد والوعيد، تقدّم أحمد يلهث ثم عرّج على «ناصر» بائع الحمص المقلي في الدكّان الصغير، دكان «العهد الجديد» وبادله التحية ثم انكبّ عليه يقص الخبر.

ـ المرّةَ شيء لا يخطر على بال... عم مصطفى في الفخّ... بَعْدَ حين ستعرف كلّ شيء. هلّل «ناصر» يريد معرفة الخبر... وعده «أحمد» بالتفاصيل بعد حين ودعاه للتجمّع هذا المساء مع الساعة السّادسة أمام مقهى «الشّعب»... واصل أحمد طريقه حتى أدرك المنعرج الثاني في الزّقاق واستوقفه سرْبٌ من النساء يتجهن نحو «حمّام الرحمة»، نظرتْ إليه إحداهنّ من تَحت السَّفْسَاري نظرةَ دَلَع، فتوقف وأطلق زفرات وفرك يديه وردّد :

ـ عندَ الخروج... عند الخروج ! اللّهْ يَفْتَحْهَا !

وانتبه أحمد إلى أنّ جمعا من شباب الحيّ يضمّ «موسى ولد العفريت» والعنقاء و«بوكربه» و«البزناس» قد انتصب قبالة الجهة الشرقيّة للحمّام... لا شكّ أنه يخطّط لعمليّة هذا المساء وقد تعوّد على ذلك منذ شهور... تقدّم نحوهم أحمد، حَيَّاهُم واندفع يطلب سيجارة من «البزناس» قدّمها له بَعْدَ وَعْد بتعويضها، أشْعَلَهَا وجذب نَفَسًا عميقا أطلقه في الفضاء وتَفَرَّسَ في الجماعة وقال :

ـ جئتكم بخبر لا يخطر على بال... عم مصطفى... عم مصطفى اكتشفته في خلوة... مشهد لا نظير له...

قاطعه «بوكربة» :

ـ إياك وعم مصطفى ! أتلعب بالنار ؟ أتريد إعادتنا إلى الغياهب ؟

ضحك أحمد وحكّ رأسه وقال :

ـ ... هذه المرّة سيذهب هو إلى «بُوفَرْدَهْ»... هو الذي سيذهب!

أجاب «ولد العفريت». :

ـ كيف ذلك ؟ هل تخرّف ؟ «عم مصطفى» يذهب المسجن؟ انّه السجّان ! ما هي الحكاية ؟ تقيّأْ !

قال أحمد وهو يخفض صوته :

ـ أقصّ عليكم الحكاية بشرط كتمانها ! الأمر فيه خطر !

أحاط الجماعة بأحمد وراح يحكي لهم ما شاهده في خلوة مخزن «عم مصطفى» من كوّة الفرن المحاذي للمخبزة التي يعمل فيها كلّ مساء وحده لإعداد النار قبل رمي الخبز...

«عم مصطفى» رجل مشهور في الحيّ، ويكاد يكون في المدينة. لا يعرف سكّان الحيّ الأوائل متى قدم بالضّبط الى الحي وفي أيّ تاريخ استقرّ... بدأ

«عم مصطفى» تجارته بمشوى في دكّان ضيّق وسّعه بعدها لبيع اللّبلابي في الشتاء، واللبن وعصير القارص في الصيف... وكان دائما يجلس مع بعض أصدقائه في ركن من أركان الدكّان يلعبون الكارطة أو يدخنون الشيشةْ أو يتمازحون ويتندّرون... تزوّج «عم مصطفى» راقصة إسمها «فردوس» قيل انها عملت بكباريهْ نهج مرسيليا... وعتقها عم مصطفى من المحنة ذاتَ سكرة كادت أن تأتي عليه... ثمّ تزوّجها... ووهبته بعض المال الفاضلَ لها، فتح به هذا الدكّان... وكانا كثيريّ الشّجار وانتهى «عم مصطفى» إلى غضّ الطرف عن خروج زوجته للتّجوال وأحيانا للسّهر... ولوحظ «عم مصطفى» يتردّد مَرّات على نقطة البوليس بالحيّ... ظنّه البعض يشتكي زوجته وشاع عند البعضُ أنّه يطلب رخصة فتح دكّان آخر... ودسّ البعض أن «عم مصطفى» أصبح مخْبرًا للشرْطة، ينقل لها بعض الأخبار والأسرار ويُكَلَّفُ بمهامٍّ سريّة... ولم ينقَطع «عم مصطفى» عن واجهة دكّانه خاصّة حين تغيب البرودة وينقطع المطر... كان ينتصب بالشّيشة والجبّة الموشاة الأطراف، وبطنه المنتفخ يعلو ويهبط كلّما جذب نفسا... يردّ على تحية هذا ويدعو ذاك الى الجلوس معه، ويأمر بالقهوة والشاي لأصدقائه ويسمع أخبار الحيّ ويتحمّس لبعضها ويظهر اللاّمبالاة بالبعض الآخر... ويراهن على المقابلات الرياضية... ويحكى أنّ من صَولات «عم مصطفى» سماعه يوما بخبر تزعمّ أحد تلامذة الحيّ لمجموعة من التلاميذ تصايحوا في الطريق ورفعوا شعارات تدعو إلى التّظاهر في الطريق العام احتجاجًا على الزيادة في سعر الحليب فَهبّ مع بعض رُفَقائه وَمُريديه وقصد بيت التلميذ وطلب من أمّه أن تسلّمه له، فلماّ رفضت اقتحَم البيتَ مَع أنصاره وأخرج التلميذ عنوة وهو ماسك بقَفَا قميصه وأوصله إلى مخفر الشرطة ثمّ رمى به في إحدى قاعات الحجز وانبرى راجعا مع جماعته إلى واجهة دكّانه يدخّن الشيشة ويطلق قهقهاته عالية رنّانة كالعادة...

بعد أيام، علم سكّان الحيّ أن التلميذ «طارق» فصل عن الدّراسة ثمّ جُنِّدَ. ظلّ «عم مصطفى» يسوس الحيّ في كلّ صغيرة وكبيرة حتى حان مشروع الحي التجاري الجديد، فيه تباع اللّحوم والخضر والغلال وألبسة الأطفال والنساء... فكان أن افتك «عم مصطفى» المناقصة... قيل أنّه دخل ذات مساء فرع «الحزب» بالحيّ وخرج منه بالموافقة على استثمار المشروع من أجل

المصلحة العامّة... وصار «عم مصطفى» من أغنياء المنطقة ومن رجالاتها... يحلّ الخصومات ويقرض هذا ويُؤْذي ذاك بماله... وفتح له مخزنا كبيرا يتوسّط الحيّ يجمع فيه السّلع والبضائع، يخْرِجُها حين تَنْدُر ويبيعها بالثمن الذي يريد لمن لا يستطيع دفعَ المال كلّه.

في المساء تجَمَّعَ شبّانُ الحيّ وعلى رأسهم أحمد في أحد منعرجات الزّقاق وتسلّلوا إلى فرن المخبزة بعد أن كَلَّفُوا «بوكربَة» بمراقبة مدخل الزقاق خفية... راح أحمد يراقب الخلوة بين الحين والآخر... رأى «عم مصطفى» يدخل ومعه قرطاس ملفوف ثم يفتحه ويخْرِج قارورةَ عطر طريفةَ الشّكل ويروح يتأملها.

وقطع المشهد عن أحمد هروع «بوكربَة» إلى الجماعة لاهثًا وهو يردّد ـ جاءت ! جاءت ! تعالوا انظروا ! تزاحم الشبّان خلف ثُقب باب الفرن ليشاهدوا الفتاة «سنا» تتقدّم في الزقاق تتبختر... فستان أنيق ونظرات كبيرة على عينيها... وقبل أن تلج المخزن ألقت نظرة يمنة ويسرة وأغلقت الباب خلفها... قال «البزناس» وهو يلطم جبينه بيده :

ـ سنا ! سنا الوديعة الشّابة تسقط في يد «عم مصطفى» ! اندفع الشبّان نحو الكوّة وأشار عليهم أحمد بعدم الجلبة والتأنّي... شاهد أحمد والبزناس كيف توجّهت «سنا» إلى الخلوة الخلفية وكيف استقبلها «عم مصطفى» بالأحضان ثمّ أقعدها إلى جانبه وراح يقبّلها من كلّ بقعة من جسدها ولم تفلت حتى الرِّجْلَيْن... ثمّ قدّم لها قارورة العطر... تأملتها وانفجرت ضحكا ودسّتها في حقيبتها... وأخذ «عم مصطفى» ينزع عنها ثيابها ثوبا ثوبا... ثمّ تعرّى بدوره... كتم «بوكربَة» ضحكة لمّا رأى بطن «عم مصطفى» تقفز طيّاتها من تحت القميص وضغط أحمد على فم «ولد العفريت» ليكبت لهاثَهْ...

وقطعت المشهدَ صيحاتُ صاحبِ المخبزة وهو يضرب على باب الفرن مناديا أحمد... تسلّل الجماعة مغادرين الفرنَ من الباب الخلفيّ...

ظلت الجماعة تنتظر بفارغ الصبر الموعد المقبل بين «عم مصطفى» و«سنا»... وأقسم «البزناس» أنّه سَيَبْعَجُ بَطْنَ «عم مصطفى» «انتقاما منه وهدّا من روعه «بوكربَة» مذكّرا إيّاه بما ينتظره من عقاب بسبب وجاهة «عم مصطفى»، وأمل ولد العفريت في أنّ «سنا» البهيّة ستصبح في قبضة

الجماعة حين يكشفون لها أمرها ويهدّدونها بالفضيحة وهي تلميذة الأقسام النهائيّة التي تقضي أيامَها في اجتياز الحيّ ذهابا وإيّابا بين البيت والمدرسة... رحل والدها منذ سنوات إلى بلاد الغربة بحثا عن عمل يشدّ به أَزْرَ العائلة، ولم يلبث الابن الذي يكبر «سنا» بعامينْ أن التحق به هو الآخر... وظلّ الأب يُرْسلُ كلّ آخر شهر معاليم الكراء والقوت اليوميّ، ولم ينس «سنا»، فكان يبعث لَها كلّ ما تحتاجه في المدرسة وبعض الملابس التي تسترها وتضيء قوامها الذي بدأ يكبر ويكبر... وصارت «سنا» في عيون أبناء الحيّ تلميذة تجتهد للفوز بشهادتها نقيّةً، غضةً، طريّةً... ولم يفكّر أيّ شاب في معاكستها لعلّ ذلك تقديرا للأب المغترب أو للأخ النّدّ المهاجر الذي يغار على بنات الحيّ ويدافع عنهنّ في أوقات الحرج.

ذات مساء، حمل أحمد البشرى إلى الجماعة بأنّه شاهد من الكوّة «عم مصطفى» يهيّء الخلوة... لا شك أنّه سيستقبل عن قريب «سنا»... وانتظر الشبّان مجيئها بلهفة... وجاءت «سنا» تتهادى وقد شدّت إلى رقبتها شالها وضمت محفظتها إلى صدرها واستقبلها «عم مصطفى» بالقبل وأخذ يجرّدها من ثيابها قطعة قطعة حتى إذا انتهى تعرّى بدوره... عندها أدخل «البزناس» القضيب بالشصّ من الكوّة وراح يسحب الثياب ببطء حتى تمكّن منها كلّها... واندفع مع أصحابه خارج الفرن وراحوا ينادون المارّة في اتجّاه المخزن وركل «بوكربه» باب المخزن رَكْلاً قَويًا فأنفتح الباب على مصراعيه واقتحم النّاسُ رجالا ونساء وأطفالا المخزنَ، ثُمَّ الخلوةَ...

ها هو «عم مصطفى» منبطح على بطنه، عاريا كما ولدته أمّه ! فَغَرَ عَيْـنَيْه لا يصدّق ما يحدث، وأخذ العرق يتصبّب من وجهه وطيّات بطنه، وَمَدَّ يَدَيْه يَسْتُرُ عَوْرَتَهُ... وها هي «سنا» عارية كالدُّمْيَة في إحدى مغازات «باب البَحر» قد قفزت من تحت «عم مصطفى» لتلوذ بإحدى زوايا الخلوة... وارتفعت الضحكاتُ والتّأوهاتُ واقترح أحدهم أن يخْرَجَ «عم مصطفى» جَرًّا بزَيٍّ آدم و«سنا» كذلك عاريينْ للطريق العام ! هكذا لأنها فرصة لا تُعَوَّضُ !

وصاحت امرأة من الزّحام : ـ خذوه إلى المخفر عاريا... لقد ظَلَّ كامل حياته سجّانا...

وقال رجل : نادوا «فردوس» لتنضمّ إلى المشهد وتدغدغ قدميه

وقالت امرأة ثانية : ـ أريد أن أقطع منه لحمة مقابل رفعه كراء الوكالة !

وتردّدت أصوات : ـ خس يا مصطفى ! خس يا نذل ! الموت أفضل لك يا «سنا» !...

وأسكت الجمعَ صُيَاحُ «حمده البوليس» وهو يدفع الناس فاتحا له ممرًّا : يا ناس ! ما لكم ! هل تسمحون لأنفسكم باقتحام محلاّت الغير ؟ تراجعوا إلى الوراء ! غادروا المكان فورا !...

بعد أسبوع من الحادثة شُوهِدَ «عم مصطفى» منتصبا أمام واجهة أحد دكاكينه يمصّ الشيشه وهو يلبَس جبّة حريريّة جديدة... يبتسم لهذا ويدعو ذاك إلى مجالسته... ولم يتردّد «خالد البوسطاجي» على تلبية الدّعوة وإطالة الجلسة مع «عم مصطفى»... وقيل ان «عم مصطفى» أعطى ما لا لوالدة «سنا» ورَجَاهَا أن تَكْتُمَ الخبر عن زوجها وابنها... وقيل انّ رأْسًا من السلطة قد تدخّل لفائدة «عم مصطفى» في المخفر وعدّد فضائله في الحملات الانتخابية واعتبرت القضيّة مسألةً شخصيةً لأنّ والدة «سنا» لم ترفع دعوى ضدّه... وقيل أنّ أحد شبّان الحي كتب الى وَالد «سنا» يعلمه بالحادثة فردّ الوالد يطلب التحاق الفتاة به في أوروبا، ويبدو أنّه وَفّرَ لَهَا شُغْلاً هناك... ورفضت الأمّ أن تفرّط في ابنتها الوحيدة... وذات صباح عُثِرَ على «البزناس» مُغْمًى عليه ومُلَطَّخًا بالدّم فوق كومة مزابل... ولولا إسعافه لكان فارق الحياة... وَحَكَى أنّ عصابة مجهولة اعتدت عليه بالهراوات وهو عائد ليلا إلى منزله... ولمّا علم «ولد العفريت» بالخبر تجاسر على الاقتراب من «عم مصطفى» واعْتذر له وقبّل رأسه وصار من أعوانه المُبَجَّلين، يلاحقه كظلّه ويطبّق أوامره...

«عم مصطفى» يفتح دكّانا جديدا لبيع الأدباش المستوردة ويعينّ على رأسه «سنا» بعد أن انقطعت عن دراستها وأصبحت تأمر وتحكم وتقبض معاليم البيع... «عم مصطفى» يداهم مع ولد العفريت وجماعة أخرى بائعي الخضر والغلال ويفتكّ موازينهم ويحجز أكوامهم ويهدّدهم بالسّجن...*

● يوسف الحنّاشي

تونس ـ جوان 1987

* نال هذا النص جائزة نادي الطاهر الحدّاد للقصّة القصيرة لموسم 1988

دراسة

استراتيجية التنــاص والمنهج البديل لتحليل الخطاب الشعري

محمد الهاشمي بلوزة

إذا كانت مهمة النقد في الماضي تتركز في الوساطة بين النص والقارىء من أجل قارىء مستقبلي من خلال وظائف الانتقاء والحكم والشرح، فإن هذا الموقع أفلت اليوم حسب ميشيل فوكو من محور الكتابة الاستهلاك. «**وأصبح يمثل علاقة ليس بين الكتابة والقراءة، بل بين الكتابة والكتابة، أي أن التحليل الأدبي هو جوهريا إمكانية تكوين لغة جديدة انطلاقا من لغة معطاة**»(1).

هذا التحديد يدخل بالنقد مباشرة إلى حيّز الابداع، لكنه إبداع من نوع خاص لا يتأسس إلا على إبداع سابق. ولعل ذلك ما يثير عددا من التحفظات حول تصنيفه بين الأجناس الإبداعية. ومهما يكن من أمر فان بحث علاقة النقد بالاجناس الأدبية يتعدى في اعتقادنا مجرد البحث عن - في مجرد العلاقة الوظيفية التي تجعل من الأول جنسا يحلل أو يفسر أو يصف الثاني إلى علاقة تأسيسة - استكمالية تقوم على أن الأول (النقد) هو في حقيقته وجه ثاني أو ثالث أو رابع للنص الإبداعي الأصلي وهو وجه بقدر ما يحمل من ملامح النص الأول يختلف عنه بسماته الخاصة التي تضاف إليه.

من هنا يمكن التأكيد أن النص الإبداعي، شعرا كان أو رواية يبقى مشروعا غير كامل الانجاز حتى يأتي النص النقدي القادر على اكماله وكم من مبدع ظل إبداعه سنوات طوال ينتظر النص النقدي الذي يكمّله ويخرجه في الصورة التي تنير ظلاله الخفيّة.

وقد اخترنا في مقاربتنا هذه أن نبحث عن علاقة النقد بالشعر تحديدا لما تتيحه النصوص الشعرية من امكانيات العمل النقدي ولكون الحديثة منها خاصة فضاءات كثيرة الظلال تلمّح ولا تصرّح وتومىء ولا تقول.

وأمام المحاولات العديدة التي قام بها كثير من النقاد العرب بحثا عن السبيل الأفضل لفتح مغالق القصيدة العربية الحديثة، ولأننا لم نعثر في قراءتنا على منهج محدد جاهز قادر لوحده على الاحاطة بالخطاب الشعري العربي وانما وجدنا أعمالا جادة تتراكم، بعضها يميل الى استقراء التراث والحفر فيه لاستخراج الثوابت التي اكتشفها عدد من النقاد العرب ومكنتهم من النفاذ إلى أهم العلاقات في بينة الخطاب الشعري ومن ثم وضع عدد من القوانين النقدية، ونقصد أعمال الجرجاني وحازم القرطاجني وابن جني

مثلا، وبعضها الآخر يعرض عن كل ذلك ليلتفت إلى وجهة المناهج الحديثة التي ابتدعها الغرب في محاولة تطبيق على النصوص العربية، قلنا إننا أمام كل هذه الأعمال اخترنا التوقف عند كتابات الناقد المغربي محمد مفتاح اعتقادا منا أنها تتوفر على الكثير من العناصر التي تعكس جهدا لا لبس فيه توزع بين قراءة التراث والتفتح على آخر منجزات علوم اللسان والأسلوب. كما أنها تطرح نفسها كمنهج متكامل لتحليل الخطاب الشعري أسماه صاحبه «استراتيجية التناصّ».

وقد ارتأينا أن نتحدث أولا ولو بشكل سريع عن محاولات التأسيس في النقد العربي الحديث لنعرض فيما بعد أهم ملامح المنهج المقترح ثمّ نناقشه فيما يلي معتمدين ما قرأنا حوله أو ما عنّ لنا من ملاحظات أثارت اعجابنا أو تحفظنا.

مدخل :

تميّز الخطاب العربي في النصف الثاني للقرن الحالي، سواء كان سياسيا أو دينيا أو علميا أو أدبيا بازدواجية عكست الى حدّ ما وفي جانبها الاول عقما واضحا بسبب الارتباط بالأنماط الفكرية السائدة وبالآليات التي تعتمد القياس والمناظرة بدل التقويض والتأسيس وفي جانبها الثاني تبعية مطلقة للقوة الغربية المهيمنة.

هذه الازدواجية جعلت المراجع النظرية تتعدد إلى حدّ التناقض بل أن هذه أصبحت قيدا على أي محاولة للاختراق.

وقد تميّزت المحاولات الكثيرة التي وجدت بالتشنج في بداياتها ثمّ برزت أطروحات تتعلق ببناء مشروع نقد عربي مستقل نسبيا عن التيارات النقدية العربية، ومتواشج مع التراث النقدي العربي القديم»(2).

والمسألة في نظرنا تتجاوز كيفية التعامل مع التراث أو التفاعل مع الوافد الى ضرورة وجود النص الإبداعي القادر على أن يتحول إلى بؤرة ارتكاز تتمحور حولها الأعمال النقدية، فتتأسس حوله عن طريق التحرر من الانبهار أولا ثمّ باكتشاف خصوصيته ثانيا ومن ثم استخلاص القوانين الجديدة التي قد تستلهم التراث العربي بقدر ما تحاور التراث النقدي العالمي(3) وبعبارة الياس خوري، فالنقد بوصفه لغة ثانية، كتابة على الكتابة ولغة على اللغة لا يستطيع أن ينطلق الا من اشكالية اللغة الأولى، أي من النص نفسه(4) لذلك لاحظنا أن بعض النقاد الباحثين أولوا أهمية قصوى للنص الإبداعي الأول وأوغلوا في محاضرة ما أسموه «لحظة المكاشفة الشعرية التي غالبا ما تكون واحدة بالنسبة لمجمل انتاج المبدع». وقد كان دأبهم للوصول الى تلك اللحظة اكتساب الآليات التي تمكنهم من تفكيك بنية الخطاب الشعري وإرجاعه إلى منابعه الأولى(5).

وقبل الإيغال في تفصيل هذه الآراء التي سنستعين ببعضها في مناقشة أطروحات الدكتور محمد مفتاح نرى لزاما علينا استعراض جوانب مما وصله النقد العربي المعاصر في هذا الصدد.

1 ـ محاولات التاسيس في النقد العربي :

ما زال عدد النقاد العرب الذين يبحثون بشكل جدّي عن ملامح خاصة لنقد عربي قادر على اكتشاف خصوصية الخطاب الإبداعي العربي يتكاثر وما زالت حاجتنا إلى هذا الخطاب النقدي الجديد تتأكد. وقد اختلفت المناهج وتعددت المشارب بين منبهر بالمناهج

والعلوم الوافدة يصر على تطبيقها على إبداعاتنا وبين متخوف متحصن خلف الموروث يهاب عليه الرياح الخارجية. وبين هذا وذاك كتب عدد من الباحثين أعمالا توفيقية تستند إلى التراث النقدي العربي وتأخذ في حذر من منجزات علوم اللسان.

وحسبنا في هذا الصدد أن نذكر بدراسات الناقد العربي كمال أبو ديب الذي اتخذ من تحليل بنية القصيدة منهجا يراه ثوريا ومؤسسا وفي الآن نفسه رفضيًا ونقضيًا وهو يرى لذلك أن «بنية القصيدة... لا تختلف جوهريا عن بنية مشروع اقتصادي ينبغي تنفيذه أن مشروع وحدة سياسية بين قطرين عربيين واعتماده على تحليل البنية نابع من اعتقاده أن النقد العربي القديم وخاصة كتابات الجرجاني استطاعت أن تضع ملامح آليات التحليل هذه.

وبدون الخوض في ما جاء به كمال أبو ديب لأنه معروف لكل دارس للنّقد نقول فقط إن الأسلوب الاستعلائي الذي تعامل به، الناقد مع القارىء العربي واعتقاده الخاطىء بأن تعقيدات الأبحاث البنيوية (وهي معقدة فعلا) تعفيه من البحث النظري، أوقعاه في مطب الاسقاط الآلي والتطبيق الذي لا إبداع فيه ولا «ثورية».(6) لأن ثوريّة أي مَنهج في اعتقادنا لا تتأسس فقط من خلال رفض السائد والانبهار بالآخر وإنما أيضا في هضم الخطاب العربي المنقود من ناحية واكتشاف الخصائص المشتركةُ التي يتضمنها والتي تشكل إشارات يفهمها المتلقّي كما أنه في اعتقادنا لا يكفي أن ندّعي أن الجرجاني سبق علماء اللسان الغربيين ونقادهم ثم ننتهي الى تبني ما وصله هؤلاء على أنه نابع من تراثنا وإنما التأسيس يعني في فهمنا وضع آليات جديدة نابعة من خصوصية نصوصنا الإبداعية قد نشترك فيها مع الإبداعات الأخرى وقد نختلف.

هذا المنهج في الاجتهاد الذي له بدون شك فضل نقل الإنجازات الغربية سلكه الناقد الجزائري الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه «بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصائد أشجان يمنية» عندما «زعم بأن نظرية الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون الى عصرنا الحاضر منها الى عصرها الغابر، وأن نظرته إليها نظرة لسانوية قبل أن تكون أي شيء آخر(7).

ورغم اعتماده الكلي على الأثر الأدبي (قصيدة أشجان يمنية لعبد العزيز المقالح) فإنه عمد في مقدمته إلى الحديث عن نظرية الجاحظ في الشعر ومقارنة مع ما توصّل إليه بتعريف جان كوهين.

ولعل إضافة الدكتور مرتاض في هذا العمل تتأكد خصوصا في ترويض المصطلح من ناحية وفي محاولة الجمع بين البنيوي والدلالي لتكتمل الإحاطة بالخطاب المنقود.

أمّا الأستاذ حمادي صمود الذي تعددت أبحاثه في هذا الصدد ومع اقتراب ما يطرحه في قراءته لقصيدة الأشواق التائهة «للشابي من مفهوم «النواة المعنوية» كما جاء عند ريفاتير Riffaterre فهو يؤكد **«أن هذه القصيدة تقوم من بقية الديوان مقام النواة المولدة والرحم المحتض»**(8) فإن طرحه لمفهوم «المعايشة والمعاشرة» كطريق لاكتناه الخطاب الشعري ومن ثم البحث عن البنية الكلية «التي ترتد إليها الأجزاء ينتقل بفكرة النواة المعنوية من مستوى القصيدة إلى مجمل الأعمال ويعطي الخطاب النقدي فضاء أرحب للتحرك كما أن هذا الأسلوب يحرر الناقد من السلطة الفجة أحيانا للأدوات النقدية وتدعوه أكثر إلى ملاحقة الإبداع ومحاذاته ثم إلى إعادة انتاج «لحظة المكاشفة» كما يعرفها الأستاذ محمد لطفي اليوسفي، مكاشفة الشاعر لذات الشعر ومثول الشعر

في حضرة الشاعر واستقراء داخل تلك اللحظة المتسربلة بالغموض»(9).

ولعل لحظة المكاشفة الشعرية تلك تلتقي بالنتيجة عند اكتمالها بما سماه صمود بالرحم المحتضن أو هي على الأقل توصل اليه وهو ما أكده «اليوسفي في بحثه لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي» عندما تحدث عن لحظة الانسراب التي تأتي كصدى مباشر لوحدة الرؤيا «مما يعني أن مجمل نصوص الشابي نابعة من نفس التجربة راجعة إلى نفس اللحظة الخالقة وبالتالي فانّ لحظة المكاشفة فيها واحدة أو تكاد تكون واحدة»(10).

ان ما أقدم عليه الأساتذة حمادي صمود ومحمد لطفي اليوسفي وبقية زملائهم في كتاب «دراسات في الشعرية الشابي نموذجا» يعدّ في رأينا فتحا في مجال النقد العربي وهو عمل مؤسس فعلا لانه انطلق من النص الإبداعي ليعيد انتاج لحظة الإبداع، وهي مغامرة بقدر ما تحمل من مصاعب ومعاناة فإنها تجعل الناقد يقف على مشارف، بل في قمة الخلق على قدم المساواة مع المبدع، وكما يتضح فإن هذا العمل يقترب بنا إلى ما يطرحه الدكتور محمد مفتاح.

على العموم، وكيفما جاءت الإجتهادات فإن النقاد العرب أو أغلبهم على الأقل أدركوا أهمية السؤال ووضعوا الاصبع على الموضع الأساس ونعني به كما جاء على لسان صلاح فضل «أن المنطلق العلمي الصحيح لتخليق المنهج النقدي القادر على استيعاب الشعر الحديث واستشراف آفاقه ينبغي أن يقوم في منطقة التماس الساخن بين النص الشعري والتجريب النقدي في حركة جدلية خصبة»(11).

2 ـ استراتيجية التناصّ :

ان استعراضنا لمفهوم «استراتيجية التناصّ» كما جاء به الدكتور محمد مفتاح لن يقتصر على تلخيص كتابه «تحليل الخطاب الشعري» الذي ألف خصيصا لهذا الغرض وانما يستفيد من بقية كتبه وأبحاثه والحوارات التي أجريت معه وخاصة كتابه «دينامية النص» ومقالتيه «النقد بين المثالية والدينامية» و«المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية». وقد أحسسنا بضرورة اعتماد هذه النصوص لتتبع مراحل ولادة الفكر ونموها عند الكاتب ثم كيفية الاستفادة منها وبالتالي مناقشتها.

أسس الدكتور مفتاح طريقة استنباطه للمنهج المذكور على ثلاثة أركان هي :

1 ـ استعراض المناهج الغربية والعربية ونقدها.

2 ـ التركيب ويعني به تركيب العناصر المختلفة التي وقع تبنيها في شكل نظري متماسك.

3 ـ تطبيق ما توصل إليه على قصيدة ابن عبدون «الدهر الغرار».

ونحن لن نناقش في بحثنا هذا الركنين الاول والثالث لان الأول يقتصر على الاستعراض والإختيار ويتمتع فيه الباحث بحرية مطلقة في رفض أو قبول أي من الأسس التي تطرحها النظريات المعروضة والمنقودة، ولأن الركن الثالث أي التطبيق يندرج في اطار محاولة تطبيق نظرية ما زالت قيد الدرس، بل لعلها ما زالت في حيّز ضيّق لا يجعلها تتجاوز إطار المشروع هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد تعرض هذا التطبيق للمناقشة والنقد من قبل الناقد الدكتور سامي سويدان(12) وقد نستعين بملاحظاته حول المنهج ذاته.

هذا فيما يتعلق بالاركان التي تأسس عليها المنهج. أما المنهج نفسه فيمكن تلخيص أبرز ملامحه فيما يلي :

إنطلق الدكتور محمد مفتاح من سؤال مركزي مؤداه «**كيف نستطيع أن نبني منهاجية ملائمة شاملة وفروضا تاويلية وجيهة نحرك بعض مسلماتها ومفاهيمها بحسب كيفية النص الذي يواجهنا ونوعية تمظهراته ؟**»(13).

هذا السؤال المركزي يعكس كما يتضح الإنشغال الذي يسيطر على اهتمام الباحث وهو انشغال يجد مبرره كما ذكرنا سلفا في خصوصية النصوص العربية من ناحية وفي افتقار الإنتاج النقدي العربي إلى نظرية قادرة على استيعاب تلك الخصوصية من الناحية الأخرى.

وبقدر وضوح السؤال كان الجواب بيّنا. لا بد أولا من «غربلة للمنجزات الأجنبية ولمخلفات التراث العربي : ثم «تبني منهاجية جدلية تؤلف بين الذات المكونة من آليات بشرية مشتركة وبين خصوصية المجتمعات والثقافات»(14).

هذه العملية أوصلت الباحث إلى «استخلاص مبادىء كلية ومتعالية وهي، **المقصدية والتفاعل والفضاء والزمان**»(15)وقد ورد تفصيل ذلك في القسم الأول من كتابه «تحليل الخطاب الشعري في ثمانية فصول نوجز محتواها كما يلي :

الفصل الأول : التشاكل والتباين :

اهتم الباحث في هذا الفصل خاصة بتحديد مفهوم «التشاكل» وقد بدأ وفق منهاجيته المذكورة بعرض التعريفات السابقة للمفهوم ومناقشتها منتهيا إلى أن ما سبق لا ينطبق إلاّ على الخطاب العلمي أو ماشاكله ليخلص أخيرا إلى التعريف الجديد المقترح والذي يعتبر «**أن التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا باركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة**»(16).

هذا التعريف المقترح يضيف حسب صاحبه عدّة عناصر «**التداول**» (علاقة المتكلم باستعماله اللغة وعلاقته بالمخاطب والسياق، **وعنصر التناصّ** (أي نص مهما كان ليس إلاّ اركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل)(17).

والتشاكل عند الدكتور مفتاح تشاكل في التعبير وتشاكل في المعنى وهو في رأيه من أكثر الأدوات فعالية في تحليل الخطاب.

الفصل الثاني : يتناول الصوت والمعنى ودلالة الأول على الثاني وقسمه الباحث إلى:

1 ـ معطيات لغوية وتضم :

رمزية تشاكل الصوت وبصددها يقع التأكيد على «**أن للأصوات قيمة تعبيرية أحيانا تأتيها من خصائصها الفيزيائية والاكوستيكية ومن التداعيات بالمشابهة**»(18).

ورمزية تشاكل الكلمة وتعنى ما يعنيه ريفتار Riffaterre (بقوله «ان الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات» ومؤدى هذا اللعب أن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة حسب مقاصد الشاعر».

2 ـ معطيات موازية للغة :

ويقصد بها خاصة القافية والوزن والنبر.

الفصل الثالث : يعرض فيه الباحث إلى المعجم وبصورة أدق إلى التشاكل والتباين على مستوى المعجم من خلال المعجم والتركيب وآليات التوليف والمعجم بين الإعتباطية والمقصدية.

أما **الفصل الرابـع :** فاختص بالتشاكل والتباين على مستوى التركيب واقترح فيه الباحث توسيع صيغة التشاكل لتشمل متشاكلات أخرى كالزمن والنفي والمكان والضمائر.

هذا وقد وقع تخصيص **الفصل الخامس** للتركيب البلاغي واهتم خاصة بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل وخلص الباحث في نهايته إلى «أن الخطاب اللغوي يبني من مادة الألفاظ التي تؤلف بينها آليات التركيب بنوعيه، ولكن هناك وسيلة أساسية تستوعب هذه الآليات جميعها وتمططها وهي التناصّ»(20).

لذلك وقع أفراد **الفصل السادس لموضوعه التناصّ** وبعد تحديد مفهوم النص ضبط الدكتور محمد مفتاح مقومات التناصّ وعرّف هذا الأخير بكونه «تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة»(21).

وبصدد حديثه عن التناصّ والمقصدية يبين الباحث المؤشرات التي تساعد على كشف التناص ومنها :

- التلاعب بأصوات الكلمة.
- التصريح بالمعارضة.
- استعمال لغة وسط معين.
- الاحالة على جنس خطابي.

أما وظائفه فهي في نظر الباحث كالآتي :

- استخلاص العبرة.
- تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة.
- موقف من التقاليد السائدة أو التوفيق بينها.

من كل ما تقدم يستنتج أن «التناصّ» إذن، هو وسيلة تواصل **لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه**(22)وهذه نتيجة هامة تجعل من التناص احدى ركيزتين تقوم عليها كل الآثار الوسيطة كما يؤكد د. محمد مفتاح وتترجم بالتواتر وإعادة نماذج معينة بينما الأولى (الدعامة) تتجسد في التوالد والتناسل وتقليب النواة المعنوية الواحدة. وكما يتضح فإن كلا الدعامتين يمكن اختزالهما في مفهوم التناصّ كما وقع طرحه.

يخصص مفتاح لمشكلة «**التفاعل**، **الفصل السابع** من الكتاب فيعرض مختلف المدارس بين القول الموضوعي والقول الذاتي ليخلص إلى أن «الغياب في الخطاب الشعري ليس إلاّ تصنعا إذ جوهره الذاتية مهما كان نوعه»(23) لان هنالك عدد من المؤشرات على هذه الذاتية ومنها ما أسماه بالمعينات» (ما يحيل على هيئة المقال وما يتصل به من زمان ومكان) و«الموجهات» (منطق الجهات، الضرورة/والامكان، المعرفة، الفعل، الكينونة/الظهور) و«الثنائيات (التقابلات المختلفة).

وينهي الباحث قوله بفصل ثامن يبحث في المقصدية وقد أعتبر أن كل العناصر السابقة من أصوات ومعجم وتركيب ووظائف لغوية تشكل محورا أفقيا في حين تشكل المقصدية الإجتماعية المحور العمودي للنموذج المقدم.

والجدير بالملاحظة أن مجمل الأفكار المشار إليها آنفا إنما تجد بذورها في أعمال الدكتور مفتاح المبكرة وتعْني بحثه الجامعي حول سيمياء الشعر القديم» الذي وردت فيه إشارات عديدة لبعض المفاهيم التي تبلورت في المنهج الذي يطرحه اليوم ففكرة المقصدية مثلا اعتبرت منذ تلك الفترة «الموجه» لبقية عناصر ما أسماه «بالسيميولوجيا اللغوية» وهي علم الأصوات وعلم التركيب والصرف والدلالة والتداول». وقد وقع توضيح هذا المفهوم بقوله : «ونعني بهذا المصطلح ان الغاية المتوخاة التي يتجه نحوها المرسل تجعله يختار أصواتا معيّنة ليؤدّي بها دلالة معيّنة وليحدث ردّ فعل معينّ»(24).

وفي بحثه الموسوم «دينامية النص» تنظير وانجاز يعود الكاتب إلى عدد من المفاهيم المذكورة، إذ أعتبر أن «المقصدية» أحد الموجهات الأساسية للبرهنة على دينامية النص كما أنه جعلها مبدأ من المبادىء الكلية (الأكثر تجريدا) لمقاربة الخطاب الشعري مع مبادىء أخرى منها «التفاعل» و«التملك» والتوليد/التحويل/والزمان/الفضاء والانسجام وهي مبادىء تحكم أي نص مهما كان نوعه. على أنه أضاف إليها مفاهيم نوعية خاصة بالخطاب الشعري وأهمها :

- أيقونية الصوت.
- قصدية الكلمة.
- وأيقون وحدة العالم.

ومجمل القول أن استراتيجية التناصّ كما يقترحها الدكتور محمد مفتاح تقوم على ثلاث ركائز هي :

1 - دراسة سيميولوجيا اللغة داخل النص الشعري أي بحث الأصوات والتراكيب ودلالالتها.

2 - دراسة النصوص الأخرى المتعالقة مع النص الأصلي.

3 - بحث القصد من تلك الاستعمالات المذكورة.

والآن وبعد هذا العرض، هل وفق الباحث في تصوره لهذا المنهج وهل نجح في تطبيقه ثمّ ما هي حدود استراتيجية التناصّ وماذا أضافت للواقع النقدي العربي؟ كل هذه الأسئلة ستكون موضوع الباب الأخير من عملنا هذا. وتحمل عنوان «مناقشة واقتراحات».

3 - مناقشة واقتراحات :

يقول الدكتور محمد مفتاح بصدد حديثه عن «قضايا المنهج» اننا نتوجه صوب اللسانيات وما تفرع عنها من دراسات لنجد ضالتنا المنشودة ونحو «السيميوطيقيات» للتزود بعتادها منتقين في كلتا الحالتين الثوابت ومستغنين عن الأعراض»(25) ولعل أول ما يلاحظ في كتابه «استراتيجية» التناصّ هو هذا الالتصاق الشديد بمفاهيم البحث السيميائي أو السيميولوجي وقد وجدنا آراء بيرس Peirce والمتعلقة بالايقون والرمز جلية فيما قدم. وليس الاهتمام بمفهوم التناصّ في رأينا الا مظهرا من مظاهر ذلك الإرتباط خاصة وأن الدراسات السيميولجية الحديثة أصبحت توجه اهتمامها إلى

علاقات الترميز Rapport de symbolisation بطريقة موجهة تمكن من إظهار الآليات العاملة مما يجعل من الرمزي مجالا للسيميولوجيا وموضوعا لها.

ورغم أن الباحث أكد أنه لم يأخذ من العلوم المختلفة إلاّ ما رآه مناسبا لتحليل الخطاب الشعري العربي فإننا نعتقد أن ذلك لم يمنعه من الوقوع في دائرة المآخذ التي تؤخذ بها السيميولوجيا باعتبارها احدى مصادره، فالمعروف اليوم أن هذه الأخيرة ما زالت في طور التأسيس وهي في الوقت الراهن مجموعة من المقترحات وليست علما مكتملا»(26).

في مقابل الصرامة المتأتية من الاتكاء على بعض مفاهيم السيميولوجيا عمد الباحث إلى التأويل أو التحليل مستخدما أدوات تمكنه من الوصول إلى ما أعتقد أنه «معنى النص» لكن هل وفّق في ذلك ؟

ان الوقوف عند النتائج التي توصل إليها الباحث من خلال تحليله للمعجم والأصوات وعلاقة هذه بالمعنى يتيح لنا التأكيد أن هذه لا يمكن بأي حال من الاحوال أن تتجاوز إطار القراءة التي تفضي إلى «معنى» خاضع لعدد من التحديدات النفسية والتاريخية وليس إلى «المعنى».

هذه المراوحة بين معطيات العلم ومتطلبات التأويل جعلت الباحث يحقق الدراسة في عدد من العناصر اللغوية بشكل منفرد أي مجتزىء عن الخطاب ككل ليقدم عددا من الخصائص التي تحكم تلك الوحدات دون الوصول الى النظام العام الذي يحرك الخطاب ويتحكم فيه ونقصد هنا انه وقع اغفال ما يعرف عند النقاد بشعرية الأثر التي تقطع ذلك التناظر بين التأويل والعلم على حدّ قول «تودوروف» والتي لا تبحث في تسمية المعنى وانما ترمي الى معرفة القوانين العامة التي تتحكم في ولادة الأثر داخل الأثر نفسه.

إن ذلك التفكيك الذي قد يفضي إلى الدلالات الخفية لعدد من الرموز المستعملة يبقى محدود الجدوى إذا لم يبتعد عن واقع النص المنجز في محاولة لإعادة صياغة الحدث الشعري وبحثا عن الفعل الممكن الذي يمنح للحدث الادبي خصوصيته أي أدبيته»(27).

وعلى أن موضوع الشعرية مثل موضوع اللسانيات ينخرطان في إطار البحث السيميولوجي، فإن اقتصار الباحث على استخدام أدوات الوصف التي أنشأتها الشعرية لتمييز مستويات المعنى وتحديد الوحدات المكونة له ووصف العلاقات التي تشترك فيها هذه الوحدات ابتعد به عن جوهر الخطاب باعتباره المجال الحيوي للشعرية ليبقى في إطار اللغة في أغلب معالجاته. مما حوّل المنهج المقترح إلى مجرد أدوات لمقاربة مظاهر النص الشعري، لا تمكن ضرورة من الإحاطة بالأثر كوحدة متكاملة من ناحية وكخطاب شمولي من ناحية ثانية.

المأخذ الثالث الذي يمكن أن يؤاخذ به الباحث هو افراطه في التركيز على مسألة «المقصدية» التي جعلها العمود الفقري الذي لا يستقيم التحليل بدونه.

والمعروف أن هذا المفهوم شغل في وقت ما عددا من الباحثين والنقاد فقد شرحه هلن غاردنر في كتابه «مهمة النقد» (1990) كما أن ميخائيل ريفاتر توقف عنده في تعريفه للأسلوب «بأنه كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية».

ان هذا التركيز على المقصدية قد يجد مبرره في تحليل النصوص غير الشعرية لكننا نعتقد أن التسربات اللاواعية في الشعر لها أهمية خاصة للوصول الى مقاصد الشاعر،

والإقتصار على «البحث عن العناصر اللغوية الحاملة لمقاصد الكاتب الواعية قد يؤدي بالباحث إلى الدوران حول نقطة واحدة ذلك أن تلك المقاصد لا يمكن الوقوف عليها إلا بتحليل الخطاب ذاته(28).

لقد همش الإهتمام المبالغ فيه بقضية المقصدية موضوع التناصّ الذي لم يعد قاعدة الاستراتيجية المذكورة بقدر ما تحول إلى مدخل من المداخل التي تمكن من مقاربة جانب من الجوانب، الغاية منه الوصول إلى دلالة النص الشعري وإلى مقاصد الشاعر.

لم أشأ التعمق في هذه الملاحظات العامة لأنه وقع التعرض لها في مجملها في عدد من الدراسات التي تصدت للبحث المذكور كما أني لم أعرض للجوانب التطبيقية التي تنعكس فيها بدون شكّ الاختلالات المذكورة. وقد فضلنا المرور مباشرة إلى المقترحات التي نعتقد أنها تعزز الآراء الواردة في مقترح الدكتور مفتاح.

1 ـ ان المقاربة التناصية لا تكتفي بذاتها لذلك نرى أن الباحث أصاب في ربطها بالدراسة اللغوية التي تشكل المدخل الضروري للوصول الى النصوص الغائبة.

2 ـ ان الطرح المنهجي لمفهوم التناصّ كمدخل لتحليل الشعر يتطلب مثلما يؤكد بشير القمري «تقريب الشقة بينه وبين شروط الوصف والقراءة والتفسير في إطار نظرية عامة ترتبط بالشعرية بشكل خاص.

3 ـ ان المفاهيم التي بلورها كل من الآساتذة حمادي صمود ولطفي اليوسفي والمتعلقة بمفهوم القراءة العاشقة التي تتيح للنقاد الحلول في زمن الإبداع وادراك «لحظة المكاشفة الشعرية»، التي تدرك بالمعاناة لا بالقال(29) ان هذه المفاهيم وحدها هي التي تعطي للباحث الإجابة عن أهم الأسئلة التي يطرحها الإبداع الشعري وهي : ما الذي يحدث لحظة الكتابة وكيف وأين تولد الرغبة، في الكتابة. وما هي المناطق التي يرتادها الشاعر المبدع في لحظة الإبداع»(30).

وهذه المفاهيم تلتقي مع ما يطرحه الباحث م. مفتاح عند تحدثه عن النواة المعنوية التي ترتد اليها القصيدة.

يبقى أن نضيف في النهاية أن مجمل الملاحظات لا تنقص من قيمة عمل الدكتور محمد مفتاح الذي يشكل خطوة هامة نحو إيجاد السبيل الأفضل لمقاربة الشعر العربي، وقد كفانا هذا العمل مؤونة العودة إلى التحليلات النظرية ومناقشتها.

● محمد الهاشمي بلوزة

هوامش :

(1) فوكو، م : النيوية والتحليل الأدبي، ت. محمد الخماسي، في العرب والفكر العالمي، عدد أول، شتاء 88.

(2) اليابوري، أحمد : أوهام، الحدود وحدودها الأوها، في مجلة الوحدة، عدد 49، أكتوبر 1988.

(3) اليابوري، أحمد نفس المصدر.

(4) خوري، الياس : الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ، بيروت 82 و11.

(5) صمود، حمادي (وآخرون) : دراسات في الشعرية الشابي نموذجا لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي : محمد لطيف اليوسفي، ص 60.

(6) ابو ديب، كمال : جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 3، 1984، ص 8 ـ 11.
(7) مرتاض، عبد الملك : بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت 1986، ص 16.
(8) صمود، حمادي وآخرون : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، بيت الحكمة، تونس 88، ص 12.
(9) صمود، وآخرون : نفس المصدر، ص 60.
(10) نفس المصدر، ص 63.
(11) فضل، صلاح وآخرون، تأملات حول اشكالية المنهج (في) الشعر ومتغيرات المرحلة، ص 104، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.
(12) سويدان، سامي : حوار منهجي في النص والتناص ـ فيـ الفكر العربي المعاصر، عدد 60 ـ 61، جانفي، مركز الإنماء القومي، بيروت.
(13) مفتاح، محمد وآخرون : قضايا المنهج في اللغة والدب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 87، ص 5.
(14) مفتاح، محمد : النقد بين المثالية والدينامية، في الفكر العربي المعاصر، عدد 60 ـ 61.
(15) مفتاح، محمد وآخرون : قضايا المنهج، مصدر سابق، ص 15.
(16) مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 86، ص25.
(17) مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري، ص 25.
(18) مفتاح، محمد : نفس المصدر، ص 35.
(19) نفس المصدر، ص 40.
(20) مفتاح، محمد : مصدر سابقة، ص 117.
(21) مفتاح، محمد : مصدر سابقة، ص 121.
(22) مفتاح، محمد : مصدر سابق، ص 134.
(23) مفتاح، محمد : مصدر سابق، ص 155.
(24) م. مفتاح : القاء أجرته معه، مجلة الطليعة الأدبية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، العدد 4، ص 10، نيسان 1984.
(25) فضايا المنهج في اللغة والأدب : م. مفتاح وآخرون، مصدر سابقة، ص 6.
(26) Ducrot Todown : Dictionnaire encyclpediaue des sciences du language, Seuil, Paris 72, P. 122.
(27) T, Todown Poeitique : Seuil, Paris, P. 20
(28) حمادي صمود : الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة،. الدار التونسية للنشر، تونس 88، ص 15.
(29) دراسات في الشعرية : حمادي صمود وآخرون، ص 60 مصدر سابق.
(30) دراسات في الشعرية : حمادي صمود وآخرون، ص 60 مصدر سابق.

شعر

العاقر

علاّلة القنّوني

الخروعُ انداح جلالاً ترتديه الكبرياءْ
لانتْ له الخضرةُ فحْلاً مغريا
همَّ بها ...
همَّت به
أروى جفافا وارتوى
خَرْوَعُنَا ، في شوقه ، ما قدّ ثوبها من الخلف ولا في حصنها هدَّ البناءْ
الفحلُ في أحشائها بركان نار قد طغى
الغمد ملَّ صحبةَ سيف نبا
سيف كسيرِ النَّصل أثناء اللقاءْ ...

* * *

،،، قد قيل للخضرة في دُعائها أن أنزلي في موكب
ولْتلجي مملكة فيها من الأصناف ما سوَّى وشآءْ
وليكن النُّور علامة لموعد النزولْ
ولْتكن الماءُ حياةً لا تزولْ
والعاصفهْ ...
والصاعقهْ ...
والزّلزلهْ ...
بين السماء والثرى وحيًا وقد غابَ الرسولْ ...
قالت : سمعنا وأطعْنا أيهّذا الداعي لبّينا النّداءْ .
زفَتْ أسرةُ الجنان بعد أن دقَّت بيوم العُرْس

آلافُ الطبولْ
إما الدخان كان من جلد سميكْ
لولا لهيب مزّق الجلد بإحراق البخورْ :
«جئت عريسي ، هذه روحي وهاذاك الجسدْ
جئتُ وفي قلبي حنينٌ حدّث البحرَ عن الأعماق
إن كانت تُحَدْ
زوجا نكون، ثم شعبا من سليل الطيباتْ
زوجًا سيرْمي البَذْرَ في جسم الحياةْ ...
جئتكَ بكرًا علِّم البِكرَ ألفتى ....»

* * *

أكْبرت الفواكهُ الخُضْرَةَ : «ما أنتِ
إلاّ ملكٌ كريمْ
إنْ نحنُ إلا تربةُ الأرض وأنَّى
للتُّراب لبْسُ نور قدسي ....»
تقدّم الخرْوَعُ لمّا أدْبَرَ التّينُ فرارا
واختفى النّخْلُ العظيمْ :
«سيّدتي، ريح دعاني حمل العطر من الجسم الزكي،
سيدتي بين ضلوعي مغرم ضربٌ أحبَّ
الصّبح في الوجه النقي
والبحرُ في مدٍّ وجزْر متعةُ الدُّرِّ الخفي...»
ـ هذي كنوزي «هيت لكْ» خذْ من شرابيَ
وارْوني
أنت لَباسي ولتكُنْ، أنت اللِّبَاسَ الأبدي...»

* * *

مَغرُورةٌ يا خُضْـرَةَ الفردوْسِ بالفحْل الْفتــى
تبقين أُنثى عاقرًا ما من بنات أو بنينْ
تجنين من قطْف الليالي عرقا
فأيُّ ثمرٍ تقطفيـنْ؟!!

● علاّلة القنّـوني

نشاط اتحاد الكتاب التونسيين لسنة 1990

اللجان الوطنية :

شارك اتحاد الكتّاب التونسيين في بعث وتنشيط اللجان الوطنية التالية بالتعاون والتنسيق مع منظمات انسانية وثقافية ومهنية وسياسية اخرى.

1) **لجنة حرية الإبداع** : نائب الاتحاد فيها الأخ جلول عزونة وهي تعمل على الدفاع على حرية المثقفين والمبدعين.

2) **لجنة 8 ديسمبر** : نائب الاتحاد فيها الأخ جلول عزونة وهي تعمل على مؤازرة الشعب الفلسطيني وتدعيم الانتفاضة الفلسطينية.

3) **لجنة المخطط** الثامن : نائب الاتحاد فيها الأخ الهاشمي بلوزة ثم الأخ التابعي الأخضر وهي لجنة تضم مختلف الهيآت لدراسة المشاريع الثقافية في المخطط الثامن.

4) **لجنة التاليف** المدرسي : نائب الاتحاد فيها الأخ الميداني بن صالح وهي لجنة في وزارة التربية تهتم بالكتاب المدرسي برمجة وتأليفا ومطالعة.

5) **لانة أدب الطفل** : نائب الاتحاد فيها الأخت نافلة ذهب وهي لجنة في وزارة الثقافة تهتم بالكتابة للأطفال.

6) **لجنة معرض الكتاب** : نائب الاتحاد فيها الأخ الحبيب حمادي وهي هيئة استشارية لاعداد معرض الكتاب السنوي وتقوم بتنشيط المعرض بالندوات المختصة في النشر والادب والفكر.

7) **لجنة حقوق التاليف** : نائب الاتحاد فيها الأخ عبد الحميد خريف وهي لجنة تشكلت للدفاع عن الحقوق الادبية والمادية للمؤلفين والفنانين والمبدعين.

8) **لجنة التوصية بالنشر** : نائب الاتحاد فيها الأخ التابعي لخضر وهي لجنة خاصة في إدارة الآداب بوزارة الثقافة تنظر في المؤلفات التي يقترحها أصحابها عليها للتمتع بالدعم المناسب للنشر.

9) **لجنة مساندة العراق** : نائب الاتحاد فيها الأخ الميداني بن صالح وهي لجنة وطنية عليها تعمل على نصرة العراق في التصدي للعدوان الأجنبي.

لقاء السيد وزير الثقافة :

أرسل الاتحاد التوصيات ومقترحات المؤتمر العاشر الى وزارة الثقافة بالإضافة الى مطالب خاصة اخرى تهم المجلة ومؤتمر الأدباء العرب وبعض الضروريات الإدارية للكتابة والمكتبة.

واستقبل السيد الوزير الهيئة المديرة للاتحاد يوم 1990/7/7 وبعد تطارح وضعية اتحاد الكتّاب تم الاتفاق على :

1 ـ تنظيم المكتبة وتزويدها.

2 ـ دعم مجلة «المسار» بتغطية مصاريف الطبع بالشراءات.
3 ـ دعوة الاتحاد للمشاركة في اللجان ذات الصبغة الثقافية داخل الوزارة.
4 ـ الترفيع في الميزانية لسنة 1991 من 14 ألف دينار الى 20 ألف دينار.
5 ـ دعم مصاريف مؤتمر الأدباء مع اعتبار القدرة المحدودة للوزارة والضغط على المصاريف.
6 ـ بعث لجنة التوصية بالنشر.
7 ـ بعث صندوق اجتماعي خاص بالمبدعين والفنانين لرعايتهم عند الضرورة.

التعاون مع المؤسسات الثقافية :

ساهم الاتحاد بفضل مصداقية واشعاع أعضائه في إعداد وتنشيط ندوات وامسيات أدبية عديدة بالتعاون مع المؤسسات الثقافية التالية :

ـ المندوبيات الثقافية.
ـ اللجان الثقافية الوطنية.
ـ بيت الحكمة.
ـ كلية الآداب بمنوبة.
ـ مهرجان الشعر العربي بالجريد.
ـ مهرجان الأدباء الشبان بقليبية.
ـ مهرجان الأدباء الشبان بالقلعة.
ـ مهرجان الأدباء الشبان بزغوان.
ـ مهرجان الأدباء الشبان ببن عروس.
ـ مهرجان الأدباء الشبان ببنزرت.
ـ الأيام الشعرية بصفاقس.
ـ الأيام الشعرية بتطاوين.

الفروع :

تلبية لرغبة أعضاء الاتحاد بولاية صفاقس بعث فرع للاتحاد بهذه الولاية يوم 1990/11/3 وذلك حسب القانون الداخلي وتضم هيئته الاخوة: حافظ قويعة (رئيس)، عبد الرزاق نزار، فؤاد القرقوري، محمد البقلوطي، الغربي المسلمي.

كذلك بعث فرع للاتحاد بولاية توزر يوم 1990/11/18 حسب القانون الداخلي وتضم هيئته الاخوة: محمد الأمين الشريف (رئيس) وعمر عزالدين وعمر حميدة.

التعريف بالأدب التونسي :

انعقدت بالاتحاد يوم 1990/6/19 ندوة لربط الصلة بين الاتحاد وبين الملحقين الثقافيين التابعين لوزارة الخارجية ليعملوا على التعريف بالأدب التونسي في البلدان التي يعملون فيها.

[illegible]صة الثقافية :

تمت مراسلة السيد الوزير الأول والسيد وزير الثقافة ليشمل القانون الصادر يوم [illegible] 1983/12/ الفصل 40 الأدباء والعمل على تنقيح هذا القانون الذي يتمتع به [illegible]ضيون والنقابيون وتكفلت الاخت نافلة ذهب بالمتابعة.

المنشورات :

أصدر اتحاد الكتّاب

1 ـ مختارات قصصية لاعضاء الاتحاد إعداد الأخ عمر بن سالم.
2 ـ دليل المؤتمر السابع عشر للأدباء العرب.
3 ـ مسار/المؤتمر وهي نشرية خاصة صدرت أيام المؤتمر.
ـ مجلة «المسار» التي وأصلت صدورها بانتظام وهي ما زالت تحتاج إلى الدعم المادي والأدبي.
ـ مجلة أدب الطفل : صدر عدد خاص من هذه المجلة الصادرة بالاتحاد السوقياتي مشتملا على الأدب التونسي الخاص بالطفولة.
ـ مختارات شعرية لأعضاء الاتحاد اعداد الأخ عمر بن سالم (وهو تحت الطبع).

مؤتمر الأدباء العرب السابع عشر :

نظم اتحاد الكتّاب التونسيين المؤتمر السابع عشر للأدباء العرب من 21 الى 27 ديسمبر 1990.

I - موضوع المؤتمر : الثقافة العربية وقضايا العصر :

المحاور :

ـ الانتفاضة في الأدب العربي.
ـ الاجناس الأدبية والنقد.
ـ دور المثقف العربي والمتغيرات.
ـ المشروع الثقافي العربي : واقع وآفاق.
ـ المثقف العربي وآفاق مشروع الوحدة العربية.

لجنة أدب الطفل :

الموضوع العام : الأدب المعاصر في ثقافة الطفل العربي.

المحاور :

ـ الخيال العلمي في القصة الطفلية العربية.
ـ القصة الطفلية المترجمة.
ـ نحو رواية عربية للفتيان.

الاتحادات المشاركة :

الأردن ـ تونس ـ الجزائر ـ العراق ـ فلسطين ـ لبنان ـ ليبيا ـ المغرب ـ موريتانيا ـ اليمن.

التعريف بالأدب التونسي :

ـ سوريا : اعتذرت.
ـ البحرين والإمارات : طالبتا التأجيل.
ـ مصر : اعتذرت عن الحضور وعضويتها مجمدة منذ مؤتمر بغداد 1979.

وقد انتخب المؤتمر تونس مقرا للأمانة العامة لاتحاد الادباء والكتّاب العرب والاستاذ محمد العروسي المطوي أمينا عاما ومساعدين لـه : الاخ يحيى يخلف من فلسطين والأخ آمين مازن من ليبيا.

ونشير إلى أن سيادة رئيس الجمهورية قد قدم الدعم اللازم لانجاح هذا المؤتمر (إلى ظروف عربية وعالمية خطيرة فنتقدم الى سيادته بالشكر الجزيل على رعايته للأدباء العرب وعلى عنايته ببعض أعضاء الاتحاد عندما الت بهم حالات صحية واجتماعية خاصة.

مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والصحافة ـ القصبة ـ تونس